ORHAN PAMUK

Saf ve Düşünceli Romancı



İletişim

ORHAN PAMUK

Saf ve Düşünceli Romancı

Pamuk, yazı yazmanın ve romancılığın otuz beş yıllık meslek sırlarını, Harvard Üniversitesi'nde verdiği Norton derslerinde açıklıyor. Daha önce T.S. Eliot, Borges, Calvino ve Umberto Eco gibi yazarların da verdiği bu derslerde, Pamuk edebiyat ve sanat anlayışını bir bütün olarak sunuyor.

Bir romanı okurken kafamızda ne gibi işlemler yaparız? Roman kahramanlarıyla gerçek insanlar arasındaki ilişki nedir? Roman sanatı ile şiirin, resmin ve siyasetin ilişkisi nedir? Yazarın kendi sesi, imzası, özel dünyası nasıl oluşur? Romancı nerede kendisini, nerede başkalarını anlatır? Romanı gerçek yapan "gizli merkez" nedir ve nasıl kurulur? Pamuk bütün hayatı boyunca meşgul olduğu bu soruları Türk ve dünya edebiyatından örneklerle cevaplıyor.

Pamuk, bu kitapta roman okurken ve yazarken karşılaştığı harikaları, kendi kişisel deneyimleri ve hatıralarından aldığı güçle, herkesin anlayacağı bir konuşma dili ve rahatlığıyla hikâye ediyor.

*

ORHAN PAMUK 1952'de İstanbul'da doğdu. *Cevdet Bey ve Oğulları ve Kara Kitap* romanlarında anlattığına benzer kalabalık bir ailede, Nişantaşı'nda büyüdü. Otobiyografik kitabı *İstanbul'da* anlattığı gibi çocukluğundan yirmi iki yaşına kadar yoğun bir şekilde resim yaparak ve ileride ressam olacağını düşleyerek yaşadı. Liseyi İstanbul'daki Amerikan lisesi Robert Kolej'de okudu. İstanbul Teknik Üniversitesinde üç yıl mimarlık okuduktan sonra, mimar ve ressam olmayacağına karar verip okulu bıraktı ve İstanbul Üniversitesinde gazetecilik okudu. Pamuk, yirmi üç yaşından sonra romancı olmaya karar vererek başka her şeyi bıraktı ve kendini evine kapatıp yazmaya başladı. İlk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları* 1982'de yayınlandı ve Orhan Kemal ve Milliyet Roman Ödüllerini aldı. Pamuk ertesi yıl Sessiz Ev adlı romanını yayınladı ve bu kitabın Fransızca çevirisiyle 1991'de Prix de la Decouverte Europeene'i kazandı. Venedikli bir köle ile bir Osmanlı alimi arasındaki gerilimi ve dostluğu anlatan romanı *Beyaz Kale* (1985), pek çok dile çevrilerek Pamuk'a uluslararası ününü sağlayan ilk romanı oldu. Aynı yıl karısıyla Amerika'ya gitti ve 1985-88 arasında New York'ta Columbia Üniversitesinde "misafir alim" olarak

bulundu. İstanbul’un sokaklarını, geçmişini, kimyasını ve dokusunu, kayıp kansını arayan bir avukat aracılığıyla anlatan *Kara Kitap* 1990’da Türkiye’de yayınladı. Fransızca çevirisiyle Prix France Culture Ödülü’nü kazanan bu roman, geçmişten ve bugünden aynı heyecanla söz edebilen bir yazar olarak Pamuk’un ününü hem Türkiye’de hem de yurtdışında genişletti. 1991’de, Pamuk’un Rüya adını verdiği bir kızı oldu. 1994’te, esrarengiz bir kitaptan etkilenen üniversiteli bir genci hikaye ettiği *Yeni Hayat* adlı şiirsel romanı yayınlandı. Osmanlı ve İran nakkaşlarını, Batı dışındaki dünyanın görme ve resmetme biçimlerini bir aşk ve aile romanının entrikasıyla hikaye ettiği *Benim Adım Kırmızı* adlı romanı 1998’de yayınlandı. Bu kitapla Fransa’da Prix du Meilleur Livre etranger, İtalya’da Grinzane Cavour (2002) ve İrlanda’da International Impac-Dublin (2003) ödüllerini kazandı. 1990’ların ortasından itibaren Pamuk, insan hakları ve düşünce özgürlüğü konularında yazdığı makalelerle Türkiye devletine karşı eleştirel bir tavır takındı. Yurtiçinde ve yurtdışında çeşitli gazete ve dergilere yazdığı edebi, kültürel makalelerden oluşturduğu geniş bir seçmeyi 1999 yılında *Öteki Renkler* adıyla yayınladı. “İlk ve son siyasi romanım” dediği *Kar* adlı kitabını 2002’de yayınladı. Kars şehrinde, siyasal islamcılar, askerler, laikler, Kürt ve Türk milliyetçileri arasındaki şiddeti ve gerilimi hikaye eden bu kitap, *New York Times Book Review* tarafından 2004 yılının en iyi 10 kitabından biri seçildi. Pamuk’un 2003 yılında yayınladığı *İstanbul*, yazarın hem yirmi iki yaşına kadar olan hatıralarını aktardığı bir hatıra kitabı, hem de kendi kişisel albümüyle, Batılı ressamların ve yerli fotoğrafçıların eserleriyle zenginleştirilmiş, İstanbul üzerine bir denemedir. Kitapları 59 dile çevrilmiş olan, bütün dünyada on milyondan fazla satmış olan Pamuk, pek çok üniversiteden şeref doktorası aldı. Alman Kitapçılar Birliği tarafından 1950 yılından beri verilmekte olan, Almanya’nın kültür alanındaki en seçkin ödülü olarak kabul edilen Barış Ödülü, 2005’te Orhan Pamuk’a verildi. Ayrıca *Kar* Fransa’da her yıl en iyi yabancı romana verilen Le Prix Medicis etranger ödülünü aldı. Aynı yıl *Prospect* dergisi tarafından dünyanın 100 entelektüeli arasında gösterildi ve 2006 yılında *Time* dergisi tarafından dünyanın en etkili 100 kişisinden biri seçildi. American Academy of Arts and Letters’ın ve Çin Sosyal Bilimler Akademisinin şeref üyesi olan Pamuk, senede bir dönem Columbia Üniversitesinde ders veriyor. Orhan Pamuk 2006 yılında Nobel Edebiyat Ödülü’nü alarak bu ödülü kazanan ilk Türk oldu. Pamuk 2008’de aşk, evlilik, dostluk, mutluluk gibi konuları bireysel ve toplumsal boyutlarıyla

işlediği *Masumiyet Müzesi* adlı romanını; 2010 yılında ise çocukluğundan başlayarak hayatını ve edebiyatla ilişkisini eksen alan yazı ve röportajlarından oluşan *Manzaradan Parçalar'ı* yayınladı. Pamuk, 2009'da Harvard Üniversitesinde verdiği Norton derslerini 2011 yılında *Saf ve Düşünceli Romancı* adıyla' kitaplaştırdı.

Kiran Desai için

Roman Okurken Kafamızda Neler Olup Biter?

Romanlar ikinci hayatlardır. Fransız şair Gerard de Nerval'in rüyaları gibi, romanlar da, hayatımızın renklerini ve karmaşalarını gösterir ve tanıdığımızı hissettiğimiz kişilerle, yüzlerle, eşyalarla tıkış tıkış doludur. Roman okurken de, tıpkı rüya görürken olduğu gibi, karşılaştığımız şeylerin harikuladeliği bazan bizi öylesine çarpar ki, nerede olduğumuzu unutur; tanık olduğumuz hayali olayların içinde, kişilerin arasında sanırız kendimizi. Öyle zamanlarda, romanlarda karşılaştığımız ve keyfini çıkardığımız hayali dünyanın gerçek dünyadan daha gerçek olduğunu hissederiz. Bu ikinci hayatların bize gerçeklikten daha gerçek gelmesi, sık sık romanları gerçeğin yerine koymamıza, en azından onları hakiki hayatla karıştırmamıza yol açar. Ama bu yanılsama, bu saflık, şikâyetçi olduğumuz bir şey değildir hiç. Tam tersi, tıpkı bazı rüyalarda olduğu gibi, okumakta olduğumuz romanın devam etmesini ve bu ikinci hayatın bizde tutarlı bir şekilde gerçeklik ve hakikilik duygusu uyandırarak sürüp gitmesini isteriz. Hayalî hikâyeler ve kurmaca hakkındaki bilgilerimize rağmen, bir roman bize gerçek hayat olduğu yanılsamasını vermeye devam edemezse keyfimiz, huzurumuz kaçar.

Rüyaları gerçek sanarak görürüz, çünkü rüyanın tarifinde vardır bu. Romanları da gerçek sanarak okuruz, ama aklımızın bir başka yanıyla böyle olmadığını da çok iyi biliriz. Bu çelişkili durum, romanların doğasından gelir. Başlangıç olarak, roman sanatının birbiriyle çelişen şeylere aynı anda içtenlikle inanabilme yeteneğimize dayandığını altını çizerek söyleyelim.

Kırk yıldır roman okuyorum. Tıpkı romanın karşısında duruşumuzun, ona ruhumuzu, aklımızı verişimizin, onu hafife ya da ciddiye alışımızın pek çok çeşidi olduğunu bildiğim gibi, pek çok roman okuma tarzı olduğunu da yaşayarak öğrendim. Bazan mantığımızla, bazan gözlerimiz, bazan hayal gücümüzle, bazan aklımızın küçük bir kısmıyla, bazan kendi istediğimiz gibi, bazan kitabın istediği gibi, bazan da bütün gücümüzle okuruz. Gençliğimde bir dönem kendimi bütünüyle romanlara vererek, onları yoğunlukla ve bir çeşit kendinden geçmeyle okudum. O yıllarda (1970 ila 1982 arasında) on sekiz ila otuz yaşlarım arasında roman okurken, kafamda, ruhumda olup bitenleri, tıpkı bir ressamın dağlar, ovalar, ormanlar, nehirler,

kayalıklarla kaplı rengârenk, karmaşık ve hareketli bir manzarayı kesinlik ve açıklıkla resmetmesi gibi, anlatabilmek isterdim.

Roman okurken kafamızın içinde, ruhumuzda neler olup bitiyor? Olup biten bu şeylerin, bir filmi seyrederken, bir resme bakarken ya da bir şiiri (hatta epik bir şiiri, bir destanı) dinlerken hissettiklerimizden farkı nedir? .. Roman; biyografinin, sinemanın, şiirin, resmin veya masalın verdiği zevkleri de zaman zaman verebilir. Ama bu sanatın üzerimizdeki asıl özgün etkisini göstermek, romanın diğer edebi biçimlerden, filmlerden ve resimlerden çok daha farklı olduğunu anlatabilmek için, işe gençliğimde derinlemesine roman okurken yaptığım şeyleri, içimde uyanan karmaşık resimleri tasvir ederek başlamalıyım.

Tıpkı baktığı resmin önce gözünü oyalamasını isteyen müze ziyaretçisi gibi, gençliğimde roman okurken, hareketten, çatışmadan, manzaranın zenginliğinden hoşlanırdım. Hem birilerinin özel hayatını, gizlice seyrettiğim duygusu, hem de geniş manzaranın karanlık köşelerini hissetmek hoşuma giderdi. İçimdeki resmin her zaman fırtınalı olduğu sanılmasın. Gençliğimde roman okurken bazan geniş, derin, huzurlu bir manzara belirirdi içimde. Bazan da ışıklar söner, ak ile kara derinleşerek birbirinden ayrılır, gölgeler kıpırdanırdı. Bazan bütün dünyanın bambaşka bir ışıktan yapıldığını hisseder, şaşardım. Bazan da alacakaranlığın ışığı her şeye siner, her yeri kaplar, bütün âlem tek bir duyguya, tek bir üsluba dönüşürdü. Bundan hoşlandığımı anlar, kitabı bu atmosfer için okuduğumu sezerdim. Romanın içindeki dünyaya yavaş yavaş çekilirken, İstanbul'da Beşiktaş'taki evde oturup romanın sayfalarını açmadan önce yaptığım işlerin, içtiğim bir bardak suyun, annemle konuştuklarımın, aklımdan geçirdiğim düşüncelerin, küçük kızgınlıklarımın gölgelerinin kafamda yavaşça silindiğini fark ederdim.

Üzerine oturduğum turuncu koltuğun, yanı başımdaki pis kokulu küllüğün, halıyla kaplı odanın, sokakta bağrışarak futbol oynayan çocukların, uzaktan gelen gemi düdüklerinin aklımdan uzaklaştığını ve önümde yeni bir dünyanın kelime kelime, cümle cümle açıldığını hissederdim. Sayfa sayfa okudukça, bu yeni dünya, tıpkı üzerine ecza dökülünce yavaşça beliren gizli resimler gibi gittikçe belirginleşir, netleşir; çizgiler, gölgeler, olaylar, kahramanlar kesinlik kazanırdı. Bu başlangıç anlarında romanın dünyasına girmemi geciktiren ve kişileri, olayları, şeyleri hatırlayıp kafamın içinde hızla canlandırmamı zorlaştıran her şey beni üzer,

sinirlendirirdi. Mesela esas kahramanla yakınlık derecesini unuttuğum uzak bir akraba, bir silahın durduğu çekmecenin yeri ya da çift anlamlı olduğunu anlayıp ikinci anlamını çıkaramadığım bir konuşma, beni aşırı derecede huzursuz eder; gözlerim kelimelerin üzerinde yoğunlukla, neredeyse hem telaş hem de hazla gezinirken, bir an önce her şeyin yerli yerine oturmasını sabırsızlıkla isterdim. Böyle anlarda, tıpkı hiç tanımadığı bir çevreye bırakılan ürkek bir hayvan gibi algılarımın bütün kapıları sonuna kadar açılır ve kafam çok daha hızla, neredeyse telaşla işlemeye başlardı. İçine girmekte olduğum dünyaya uyum sağlamak için elimdeki romanın ayrıntılarına bütün gücümle dikkat ederken, kelimeleri hayalimde resimlere çevirmek, gözümün önünde her şeyi canlandırmak için neredeyse çırpınırdım.

Az sonra yorucu ve yoğun çaba sonuç verir, görmek istediğim asıl büyük manzara, sisten sonra bütün renkleriyle beliren koskocaman bir kıta gibi bir anda önümde açılırdı. O zaman romanın anlattığı şeyleri çok fazla zorlanmadan, pencereden dışarısını seyreden birinin rahatlığıyla seyrederdim. Savaş ve Barış'ta Borodino Savaşı'nı Pierre'in bir tepeden seyredişini okumak, benim için roman okumanın bir çeşit modeli gibidir. Romanın ince ince işlediği, bizi hazırladığı ve okurken hep aklımızda hazır tutmak ihtiyacını hissettiğimiz pek çok ayrıntı, sanki bu sahnede bir anda bir resimde olduğu gibi görünür olur. Sanki bir romanın kelimeleri arasında değil, bir manzara resminin karşısında olduğunu zanneder okur. Burada yazarın görsel ayrıntıya dikkatiyle, okurun kelimeleri kendi hayalinde bir büyük manzara resmine çevirebilmesidir belirleyici olan. Geniş bir manzarada, savaş alanlarında ya da doğada değil de, odalarda, ev içlerinin kapalı ve boğucu ortamlarında geçen bir romanı da, mesela Kafka'nın Dönüşüm'ünü de tıpkı bir manzaraya bakar gibi, kafamızda bir resme çevirerek, bu genel manzaranın atmosferine alışarak, ondan etkilenerek ve aslında hep onu arayarak okuruz.

Bir pencereden manzaraya bakmak ve okurken romanın içindeki manzaraya girebilmekle ilgili gene Tolstoy'dan başka bir örnek vereyim, gelmiş geçmiş romanların en büyüğü olan *Anna Karenina*'dan:

Anna, Moskova'da Vronski'ye rastlamıştır. Gece trenle evine St. Petersburg'a dönerken, ertesi sabah çocuğunu, kocasını göreceği için sevinçlidir. Ergin Altay'ın çevirisinden okuyalım: "[Anna] … çantasından kitap açacağıyla İngilizce bir roman çıkardı. Önceleri okuyamadı. Gelip

geçenler, kargaşa okumasına engel oluyordu. Tren kalktıktan sonra da ister istemez seslere kulak kabartmıştı. Daha sonra, sol pencereye vurup cama yapışan kar taneleri okutmadılar onu. Yanından geçen, bir yanı boydan boya kardan bembeyaz olmuş çok kalın giyimli kondüktörün görünümü; dışarıda korkunç bir kar fırtınası olduğu üzerine konuşmalar dikkatini toplamasına engel oluyordu. Daha sonra aynı şeyler yinelenmeye başladı: Aynı çarpmalı sallantı, pencere camındaki aynı kar, buhar sıcağından soğuğa, sonra yeniden sıcağa aynı çabuk geçişler, loş ışıkta görünen aynı yüzler, duyulan sesler… Anna yavaş yavaş anlamaya başlamıştı okuduğunu. Annuşka, eldivenli, geniş elleriyle -eldivenlerinden biri sökülmüştü- kucağındaki kırmızı çantaya sarılmış uyukluyordu. Anna Arkadyevna okuyor, okuduğunu da anlıyordu. Ama okumak, yani başkalarının yaşamlarının yansımalarını izlemek hoşuna gitmezdi. Kendi yaşamak isterdi. Romanın kadın kahramanının hasta kocasına hizmet ettiğini okurken, hastanın odasında parmaklarının ucuna basarak kendisinin dolaşmasını isterdi. Bir parlamento üyesinin söylevini okurken, aynı söylevi kendisinin okuduğunu düşlerdi. Lady Mary'nin ata binip sürünün arkasından gittiğini, gelinine takıldığını, cesaretine herkesi hayran bıraktığını okurken aynı şeyleri yapanın kendisi olmasını isterdi. Ama yapacak bir şey yoktu şimdi. Düz kitap açacağını elinde evirip çevirerek okumaya çalışıyordu."

Anna aklını Vronski'ye taktığı, hayatını yaşamak istediği için okumakta başarılı olamayacaktır. Okumaya devam edebilseydi, pencereden bir manzara seyreder gibi Lady Mary'nin ata binip sürünün arkasından gidişini rahatlıkla gözünün önünde canlandırabilecek ve dışarıdan gördüğü bu manzaranın yavaş yavaş içine girdiğini de hissedecekti.

Bir romanı okumaya başlamanın, bir manzara resmine girmek gibi bir şey olduğunu, romancıların çoğu gizlice ya da açıkça sezerler. Stendhal'in *Kırmızı ve Siyah*'a nasıl başladığını hatırlayalım: Önce uzaktan Verrieres kasabasını, üzerinde oturduğu tepeyi, kırmızı kiremitli beyaz evleri, sivri damları, gür kestane kümelerini, yıkıntı halindeki surları görürüz. Aşağıda Doubs çayı vardır. Derken kereste bıçkıları, renkli kumaş fabrikasını fark ederiz.

Ama bir sayfa sonra önemli kahramanlardan belediye başkanıyla karşılaşmış, onun ruh durumunu hemen tanımışızdır. Roman okumanın asıl zevki, dünyayı dışarıdan değil; içeriden, o dünyada yaşayan kahramanların gözünden görebilmekle başlar. Roman okurken başka hiçbir edebi biçimin

sağlayamadığı bir hızla, genel manzarayla geçici anlar arasında, genel düşüncelerle özel durumlar arasında gider geliriz. Genel manzara resmine uzaktan bakarken, bir anda kendimizi manzaradaki insanın düşüncelerinin içinde, ruh durumunun gölgeleri arasında buluruz. Açılarak uzayan Çin manzara resimlerindeki kayalık dağlar, nehirler, on binlerce yapraklı ağaçlar arasında, küçük çizilmiş bir insanı görüp, ona odaklanıp, daha sonra büyük manzarayı hayalimizde onun gözünden canlandırmak gibidir bu. (Çin manzara resimleri böyle bakılsın diye yapılır.) O zaman manzaranın, içinde ilerleyen kahramanın düşüncelerine, duygularına, algılarına uygun olarak resmedildiğini de anlarız. Romandaki manzaranın, romanın içindeki kahramanların ruh durumunun bir uzantısı, bir parçası olduğunu sezerken, benliğimizin de yumuşak bir geçişle bu kahramanlarla özdeşleştiğini fark ederiz. Roman okumak bir yandan bu genel manzarayı aklımızda tutarken, diğer yandan kahramanların tek tek düşüncelerini, yaptıklarını izlemek, onları genel manzara içerisinde anlamlandırmak demektir. Az önce dışardan gördüğümüz manzaranın şimdi içindeyizdir ve dağların görüntüsünden başka, nehrin serinliğini, ormanın kokusunu hisseder, diğer kahramanlarla konuşur, romandaki âlemin içine doğru daha da ilerleriz. Romanın dili, birbirinden uzak ve ayrı bütün bu şeyleri birleştirmemize ve kahramanların kafalarının içerisini ve dışarısını tek bir bakışın parçası olarak görmemize yardım eder.

Bir romanın içindeyken kafamız çok iş yapar, ama artık karlı, gürültülü St. Petersburg trenindeki Anna’nın kafası gibi zorlanmaz. Manzaradan ağaçlara, kahramanlara, kahramanların düşüncelerine, sonra onların dokunduğu eşyalara, eşyalardan hatıralara, öteki kahramanlara, genel düşüncelere hiç durmamacasına gider geliriz. Kafamız, algılarımız, yabancı bir çevreye bırakılmış ürkek ve telaşlı bir hayvan gibi yoğun bir şekilde çalışmakta, aynı anda pek çok işlem yapmaktadır, ama çoğumuz bu işlemleri artık yaptığımızı bile fark etmeyiz. Tıpkı araba kullanırken düğmelere, pedallara bastığının, vites değiştirdiğinin, direksiyonu sağa sola pek çok kurala uyarak özenle çevirdiğinin, yol işaretlerini okuyup anlamlandırdığının ve trafiği denetlediğinin farkında olmayan bir sürücü gibiyizdir roman okurken.

Bu sürücü benzetmesi, yalnız okur için değil roman yazarı için de geçerlidir: Bazı yazarlar, romanlarını yazarken, kullandıkları teknikleri, kafalarıyla yaptıkları işlemleri ve hesaplamaları, roman sanatının kendilerine sunduğu vitesleri, el frenlerini ve düğmeleri kullandıklarını,

hatta bunların yenilerini icat ettiklerini fark etmezler de, çok doğal bir şey yapıyormuş gibi sanki kendiliğinden yazarlar. Roman yazmanın (ve okumanın) yapay bir yanı olmasını hiç mesele etmeyen bu tür duyarlığa, bu tür roman okuruna ve yazarına “saf’ diyelim. Bunun tam tersi bir duyarlığa, yani roman okurken ve yazarken metnin yapaylığına ve gerçekliğe ulaşamamasına takılan ve roman yazılırken kullanılan yöntemlere ve okurken kafamızın işlemlerine özel bir şekilde dikkat eden okurlara ve yazarlara da “düşünceli” diyelim. Romancılık, aynı anda hem saf hem de düşünceli olma işidir.

Ya da hem “naive” hem de “sentimentalisch” olma işidir. Sözünü ettiğim ayrımı ilk defa 1795’te Alman şair yazar Friedrich Schiller ünlü “Saf ve Duygusal Şiir Üzerine” (Über naive und sentimentalische Dichtung) makalesinde ortaya koymuştur. Schiller’in çocuksuluğunu ve saflığını kaybetmiş, düşünceli, dertli, modem şair için kullandığı Almanca kelime olan “sentimentalisch” aslında Türkçeye “duygusal” olarak çevrilmelidir. Schiller kelimeyi zaten İngilizceden, Laurence Sterne’in *Duygu Yolculuğu* romanının etkisiyle almış, “doğal olamayan ve düşünceli” anlamında kullanmıştır. (Schiller, makalesinde saf-çocuksu dâhi örneklerini sıralarken, Dante, Shakespeare, Cervantes, Goethe, hatta Dürer gibiler arasında Sterne’i de saygıyla sayar.) Ama kelimenin üzerinde fazla durmayalım. Schiller’in “sentimentalisch” kelimesiyle, doğanın basitliği ve gücünden uzak düşmüş ve kendi duygu ve düşüncelerine fazla kapılmış bir zihin durumunu anlattığını aklımızda tutalım, yeter. Schiller’in gençlik yıllarından beri çok sevdiğim bu yazısını doğru anlamak kadar, onun üzerinden (kendi kendime hep yaptığım gibi) roman sanatı üzerine kendi düşüncelerimi hayal etmek ve (şimdi olduğu gibi) onları doğru ifade edebilmek amacım.

Thomas Mann’ın “Almanca yazılmış makalelerin en güzeli” dediği bu ünlü makalesinde, Schiller şairleri ikiye ayırır. Saf şairler, doğa ile iç içedirler, hatta doğa gibidirler (doğa gibi sakin, acımasız ve bilge) ve şiiri kendiliğinden, neredeyse hiç düşünmeden, sözlerinin düşünsel, ahlaki sonuçlarına kafayı hiç takmadan ve başkalarının ne diyeceğine de hiç aldırmadan yazıverirler. Şiir onlar için -modern insanın ve şairlerin aksine- hiç ayrılmadıkları doğanın üzerlerinde kendiliğinden bıraktığı bir etki gibidir. Saf şairlere şiir, bir parçası oldukları doğal âlemden kendiliğinden gelir. Şiirin, şairin düşünüp taşınıp hesaplayarak; ölçüye uydurarak, kendini sürekli denetleyip eleştirerek yazdığı bir şeyden çok, farkında olmadan

yazdığı, hatta doğa-Allah-bir başka güç tarafından kendisine yazdırıldığı inancı, bu romantik anlayış, Alman romantiklerinden çok etkilenmiş Coleridge'in "Kubilay Han" adlı şiirine koyduğu notta da vardır. *(Kar* adlı romanımın şair kahramanı Ka da, şiirlerini Coleridge-Schiller etkisini izleyerek ve aynı saf ruh haliyle yazmıştır.) Schiller'in her okuyuşumda bende büyük bir hayranlık uyandıran makalesinde, saf şairin belirleyici özellikleri arasında bir tanesi vardır ki, özellikle altını çizmek istiyorum: Saf şair sözlerinin, kelimelerinin, şiirinin genel manzarayı kavrayacağından, onu temsil edeceğinden, dünyayı yeterince ve hakkıyla tasvir edip anlamını ortaya çıkaracağından -zaten bu anlam ondan uzakta ve pek gizli saklı değildir- hiç kuşku duymaz.

Schiller'e göre duygusal ya da düşünceli şair ise, her şeyden önce bu konuda huzursuzdur: Kelimelerinin gerçekliği kavrayacağından, ona ulaşacağından, sözlerinin istediği anlamı taşımasından… Bu yüzden de yazdığı şiirin fazlasıyla bilincinde, kullandığı yöntemlerin, tekniklerin yapaylığının farkındadır. Saf şair, kendisinin dünyayı algılamasıyla dünyanın kendisi arasında fazla ayrım yapmaz. Oysa düşünceli modern şair, algıladığı her şeyden ve kendi algılarından şüphelenir. Dahası algıladığı şeyi şiirleştirirken eğitici, ahlaki, düşünsel ilkelerle dertlenir.

Schiller'in eğlenceli, kışkırtıcı ünlü makalesi, sanat-edebiyat-hayat üzerine düşünmek isteyenler için de çekici bir kaynaktır. Gençliğimde onu açıp açıp okurken, verdiği örnekleri, şair tiplerini, kendiliğinden şiir yazmakla, akılla hesaplı planlı şiir yazmak arasındaki farkları düşünürken, elbette kendi romancılığımı, roman yazarkenki çeşitli ruh hallerimi de düşünüyordum. Hatta birkaç yıl önce resim yaparken hissettiklerim de vardı aklımda. Yedi ila yirmi iki yaşlarım arasında, ileride ressam olacağım hayaliyle sürekli resim yapmış, ama hep saf bir ressam olarak kalmış ve belki de bunu anlayarak resmi bırakmıştım. O zaman da, Schiller'in şiir dediği şeyi, en genel anlamıyla sanat ve edebiyat olarak algılıyordum. Bu derslerde de geleneğe uyarak öyle yapacağım. Schiller'in bu yoğun ve kışkırtıcı makalesi, roman sanatı üzerinde düşünürken, saf olmakla düşünceli olmak arasında gidip gelen kendi gençliğimi de zaman zaman hatırlatarak bana eşlik edecek.

Zaten Schiller'in yazısı, bir noktadan sonra yalnız şiir üzerine ve genel anlamıyla sanat ve edebiyat üzerine olmaktan çıkıp, insan tipleri üzerine genel bir felsefi metne dönüşür. Metnin hem felsefi hem psikolojik bir

niteliğe kavuştuğu bu noktada, arkasında yatan kişisel dürtüleri görmeyi severim: Schiller “İki türlü insan tipi vardır,” derken, Alman edebiyatı tarihçilerine göre, “Goethe gibi saf olanlar ve benim gibi düşünceli olanlar!” da demek istemektedir. Schiller, Goethe’nin yalnız şair olarak değil, insan olarak da rahatlığına, doğallığına, bencilliğine, kendine güvenine, aristokrat ruhuna, büyük parlak düşünceleri zahmetsizce bulup söyleyivermesine, kendisi olabilmesine, basitliğine, alçakgönüllülüğüne ve dehasına ve bütün bunları tıpkı bir çocuk gibi hiç fark etmemesine imreniyordu. Oysa kendisi, Goethe’ye göre daha düşünceli, entelektüel, edebi faaliyetinde daha karmaşık ve dertli, kullandığı edebi yöntemlerin çok daha farkında ve bunlar konusunda sorularla, kararsızlıklarla ve güvensizliklerle doluydu. Ve bu ruh hallerinin daha “modem” olduğunu da hissediyordu.

Bundan otuz yıl önce “Saf ve Duygusal Şiir Üzerine”yi okurken, tıpkı Goethe’ye öfkelenen Schiller gibi, benden önceki kuşak Türk romancıların saflığından, çocuksuluğundan, romanlarını kolaylıkla yazıverip üslup ve teknik sorunlarla hiç dertlenmemelerinden şikâyet ederdim. Ama “saf’ bulduğum (gitgide bu kelimeyi olumsuz anlamda kullanıyordum) yalnız onlar değil, 19. yüzyıl Balzac romanını doğal bir şey olarak görüp, onu hiç sorgulamadan kabul eden dünyanın bütün romancılarıydı. Şimdi, otuz beş yıllık romancılık serüveninden sonra, içimdeki saf romancı ile düşünceli romancı arasında bir denge bulduğuma kendimi inandırmaya çalışırken, bu konuyu, hangi şairin daha “saf’ ve hangi romancının daha “düşünceli” olduğu tartışmasını hâlâ çekici buluyorum.

Ben ilk roman yazmaya başladığım 1970’lerin ortasında, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Oğuz Atay gibi romancılar “düşünceli” oldukları için de severdim. Bu yazarların yalnız anlattıkları insan deneyimi ile değil, anlatım yollar ile de aşırı dertlendiklerini gördükçe memnun olurdum. Konu, modem Türkiye ya da İstanbul’da hayat olduğu kadar; bu hayatı en uygun nasıl dile getirebileceğimizdi. Öte yandan köy romancılarının, anlattıkları çarpıcı hikâyelerden aldıkları bir güçleri vardı. Köy romancıları kelimelerinin, üsluplarının gerçeği dile getirmeye yeterli olup olmadığını, kimin için hangi bakış açısıyla yazdıklarını hiç dert etmiyorlar, bu güven de onlara bir güç veriyordu. Ama saf ve iyimser romancıyla düşünceli romancıyı birbirinden ayıran şey, 1970’lerde Türkiye’de sürekli vurgulanan kır-şehir ayrımı da değildir. Hayatının çoğu Manisa’da geçmiş Yusuf Atılgan, *Anayurt* Oteli’nde son derece “düşünceli” bir tutumla hikâyesini

anlatırken, köy romanlarının ilk örneklerinden Yaban'ın yazarı Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun İstanbul'da geçen bütün romanları, "saf' bir yazarın dünyasını hissettirir bize.

Romanların tasvir ettiği dünyadan söz ederken, manzara benzetmesini kullandım. Roman okurken de, tıpkı araba kullanırken yaptığı işlemlere dikkat etmeyen sürücüler gibi, bazılarımızın kafamızın yaptığı şeylere dikkat etmediğini söyledim. Saf romancı ve saf okur, araba manzarada ilerlerken, pencereden görülen memleketi tanıdığına, insanlar anladığına içtenlikle inanan biri gibidir. Arabanın penceresinden gözüken manzaranın gücüne inandığı için de, manzara hakkında, insanlar hakkında konuşmaya ve düşünceli romancıyı kıskandıracak kuvvetli şeyler söylemeye başlayabilir. Düşünceli romancı ise, arabanın penceresinden gözüken manzaranın sınırlı olduğunu, zaten ön camın çamurlu olduğunu söyler çoğunlukla ve ya Beckett tarzı bir suskunluğa sürüklenir ya da benim gibi ve başka pek çok günümüz edebi romancısı gibi, arabanın direksiyonunu, düğmelerini, çamurlu camını, viteslerini de manzaranın bir parçası olarak resmeder ki, gördüklerimizin, romanın görüş açısıyla sınırlı olduğunu hiç unutmayalım.

Benzetmenin cazibesine kapılmadan önce, hepimizin roman okurken kafamızda yaptığı işlemlerin en önemlilerini dikkatle sıralayalım. Roman okumak bu işlemleri yapmaktır, ama ancak düşünceli romancılar bu işlemleri fark edip, onların ayrıntılı bir dökümünü yapabilirler. Bu işlemler, romanın da aslında ne olduğunu (bilip de unuttuğumuz bir şeyi) bize hatırlatacak. İşte bir romanı okurken kafamızın yaptıkları:

1. Genel manzarayı seyreder, hikâyeyi takip ederiz. İspanyol düşünür, filozof Ortega y Gasset, Don *Quijote* üzerine yazdığı kitapta macera romanlarını, şövalye romanlarını, ucuz romanları (bu listeye dedektif romanlarını, pembe aşk romanlarını, casus romanlarını vs. ekleyebiliriz) bundan sonra ne olacak diye; modern romanı ise, (bugün bizim edebi roman dediğimiz şeyi kastediyordu) atmosferi için okuduğumuzu söyler. Ortega y Gasset'e göre atmosfer romanı, tıpkı "manzara resmi gibi" içinde çok az hikâye olan daha değerli bir şeydir.

Ama ister hikâyesi ve hareketi çok olsun, ister manzara resmi gibi hiç hikâyesi olmasın, bir romanı temel olarak hep aynı şekilde, hikâyeyi takip etme alışkanlığıyla ve karşılaştığımız şeylerin hangi anlamı, hangi temel düşünceyi ima ettiğini çıkarmaya çalışarak okuruz. Tıpkı bir manzara

resminde olduğu gibi, roman bize hiçbir olayı anlatmadan tek tek pek çok yaprağı tasvir etse bile (mesela Fransız yeni romanında, Alain Robbe-Grillet ya da Michel Butor'da olduğu gibi), anlatıcının bununla ne demek istediğini, bu yaprakların nasıl bir hikâye oluşturacağını düşünmeye başlarız. Kafamız hep arkalarda bir yerde bir amaç, bir düşünce, bir niyet, gizli bir merkez arar.

2. Kelimeleri kafamızda resimlere çeviririz. Roman bir hikâye anlatır, ama bir roman yalnızca bir hikâye değildir. Hikâye pek çok eşyanın, sesin, konuşmanın, hayalin, hatıranın, bilginin, düşüncenin, olayın, sahnenin tasviri içinden yavaş yavaş karşımıza çıkar. Bir romandan zevk almak, bu şeyleri kelimelerden yola çıkarak kafamızda resimlere çevirmekten hoşlanmaktır. Kelimelerin anlattığı (anlatmak istediği) şeyi hayalimizde canlandırırken, hikâyeyi biz okurlar tamamlarız. Bunu yaparken, gene kitabın dediği ya da anlatıcının demek istediği, demeye niyet ettiği, dediğini tahmin ettiğimiz şeyi, yani kafamızda bir merkezi arayarak hayal gücümüzü harekete geçiririz.

3. Aklımızın bir başka yanıyla, yazar anlattığı şeyleri ne kadar yaşamıştır, ne kadar hayal etmiştir, merak ederiz. Özellikle romanın bizde hayret, hayranlık ve şaşkınlık uyandıran yerlerinde, bu soruyu daha da çok sorarız kendimize. Roman okumak, kendimizi romanın içinde en kaybettiğimiz zamanlarda bile, bu soruyu, "ne kadarı hayal, ne kadarı yaşanmış?" sorusunu sürekli sormaktır. Romanı saflıkla hakikat sanıp kendini kaybederek seyretmekle, onun ne kadar hayal olduğunu düşünceli bir şekilde merak etmek, mantıksal olarak birbiriyle çelişir. Ama roman sanatının bitip tükenmeyen gücü ve hayatiyeti, bu tür çelişkilerle yapılmasına, kendi özel mantığına dayanır. Roman okumak, dünyayı Descartesçı mantıktan başka bir mantıkla anlamak demektir. Bu, birbiriyle çelişen birden fazla düşünceye sürekli olarak ve huzursuzluk duymadan aynı anda inanabilmek demektir. Böylece içimizde yavaş yavaş üçüncü bir gerçeklik düzlemi, romanın karmaşık dünyasının düzlemi belirmeye başlar. Her şey birbiriyle hem çelişir hem de kabul edilip tasvir edilir.

4. Bir yandan da kafamızın bir başka kısmından şunu geçiririz: Gerçeklik böyle midir? Romanın anlattığı, gördüğü, tasvir ettiği şeyler, kendi hayatımızdan bildiğimiz gerçeğe uygun mudur? Mesela 1870'lerde, Moskova'dan St. Petersburg'a giden gece treninde roman okumaya elverişli bir rahatlık, bir sessizlik var mıdır, yoksa Tolstoy "Anna çok kitapsever bir

kadındır," mı demek istiyor? diye sorarız kendimize. Roman sanatının kalbinde, günlük deneyimimizden edindiğimiz bilgilerin, bir biçim verilirse, gerçekliğe dair kıymetli bilgi haline gelebileceğine dair bir iyimserlik vardır.

5. Bu iyimserlikle kelime seçiminin, benzetmelerin doğruluğunu, hayal ve anlatım gücünü, cümlelerin yığılışını, düzyazının gizli ve açık şiirini, müziğini hem denetler hem de bunlardan zevk alırız. Üslup sorunları ve zevkleri roman sanatının kalbinde değil, ama kalbine çok yakın bir yerdedir. (Ne yazık ki bu cazip konuya, ancak binlerce örnek üzerinden konuşarak girebilir insan.)

6. Hem kahramanların seçimleri ve davranışları hakkında ahlaki yargı veririz hem de yazarı, kahramanları hakkındaki ahlaki yargıları yüzünden yargılarız. Romanda ahlaki yargı kaçınılmaz bir bataklıktır. Roman sanatının insanları yargılarken değil, anlarken en büyük, en parlak sonuçlarını verdiğini hiç unutmayalım ve kafamızın bu yanına çok kapılmayalım. Roman okurken ahlak, manzaranın bir parçası olmalıdır; kendi içimizden gelen ve roman kahramanlarına yönelen bir şey değil.

7. Bütün bu işlemleri kafamız aynı anda yaparken, bir yandan da ulaştığımız bilgi, derinlik ve anlayış için kendimizi tebrik ederiz. Özellikle edebi değeri yüksek romanlarda, metin ile kurduğumuz yoğun ilişki, biz okurlara kendi özel başarımızmış gibi gelir. Romanın yalnızca bizim için yazıldığı duygusu, bu tatlı yanılsama, içimizde yavaş yavaş böyle yükselir. Yazarla aramızda gelişen bu mahremiyet ve sırdaşlık, kitabın tam anlayamadığımız, karşı çıktığımız ya da kabul edilmez tuhaf noktalarını fazla mesele etmeden geçiştirmemize yardım eder. Böylece her romanda, yazarla belirli bir ölçüde suç ortaklığı kurarız. Roman okurken kafamızın bir yanı bu suç ortaklığının bedelini düşüren ve mümkün kılan perdelemeler, görmezlikten gelmeler, eksiltmeler ve iyiye yormalarla meşguldür. Anlatıya inanmak için, yazarın söylediği her şeye onun istediği kadar inanmayız. Çünkü yazarın bazı ısrarlar, inatları, takıntıları bize yanlış görünse de, kitaba inancımızı kaybetmeden okumaya devam etmek isteriz.

8. Hafızamız da bir yandan hiç durmadan yoğun bir şekilde çalışır. Yazarın bize gösterdiği âlemde bir anlam ve okuma zevki bulabilmek için romanın gizli merkezini aramamız, bunun için de romanın her köşesini, bir ağacın bütün yapraklarını hatırlar gibi, hafızamızda tutmamız gerekir. Yazar, dikkatsiz okura yardım etmek için, dünyasını basitleştirip

hafifletmemişse, her şeyi hatırlamak zor bir iştir. Bu zorluk, roman biçiminin sınırlarını da belirler. Okunurken bütün ayrıntılarıyla hatırlanabilecek uzunlukta olmalıdır romanlar. Çünkü büyük manzaranın içinde ilerlerken karşılaştığımız “her şey”in anlamı, ondan önce karşılaştığımız diğer “her şey” ile ilgilidir. Romanlarda “her şey”, “her şey” ile ilgilidir ve bütün bu ilişkiler ağı, kitabın hem atmosferini oluşturur hem de okurken bütün dikkatimizle aradığımız, aramamız gereken romanın gizli merkezini işaret eder.

9. Romanın gizli merkezini ararız. Roman okurken kafamızın saflıkla (bilmeden) ya da düşünüp niyet ederek en çok yaptığı işlem işte budur. Romanları diğer edebi anlatılardan ayıran şey, gizli bir merkezleri olmasıdır. Daha dikkatle söyleyeyim: Romanların onları okurken varlığına inandığımız ve aradığımız gizli bir merkezleri vardır.

Romanın merkezi neden yapılmıştır, malzemesi nedir? Romanı yapan her şeyden diye cevap verebilirim buna. Ama bu merkez, romanın kelime kelime izlediğimiz yüzeyinden uzakta, gerilerde bir yerde, görünmez, kolay bulunmaz, neredeyse hareketli ve ele geçmeyen bir şeydir. Belirtileri her yerde olan bu merkez sayesinde, bir romanın bütün ayrıntıları, büyük manzaranın yüzeyinde karşılaştığımız her şey birbirine bağlanır.

Romanların merkezleri olduğunu bildiğimiz için, onları okurken tıpkı ormanda ilerlerken her yaprağa, her kırık dala bir işaret gibi şüpheyle bakan avcı gibi davranırız. Karşımıza çıkan her yeni kelimenin, eşyanın, kişinin, kahramanın, konuşmanın, tasvirin, ayrıntının, romanın dil ve üslup özelliklerinin ve hikâyesinin kıvrımlarının, bir başka şeyi daha ima ve işaret ettiğini hissederek ilerleriz. Romanın bir merkezi olduğunu bilmek, önemsiz sandığımız ayrıntının önemli olabileceğini, romanın yüzeyindeki şeylerin anlamının başka olabileceğini hissettirir bize. Romanlar suçluluk duygusuna, paranoya ve endişeye açık anlatılardır. Roman okurken hissettiğimiz derinlik duygusu ya da üç boyutlu bir âlemde olduğumuz yanılsaması da bu gizli merkezin varlığından kaynaklanır.

Romanı, destandan, Ortaçağ’ın mesnevilerinden, uzun şiirlerden ve geleneksel serüven kitaplarından ayıran ilk şey, bu merkezdir. Elbette romanlar, kahramanlarının ruhlarının daha karmaşık ve modern olması, sıradan insanlardan güçle söz açabilmeleri, günlük hayatın bütün ayrıntılarına derinlemesine girebilmeleriyle de epiklerden ayrılır; ama bu özelliklerini, bu güçlerini, arkalarda bir yerde bir merkezleri olmasına ve

roman oldukları için onları bu umutla okumamıza borçludurlar. Roman bize hayatın sıradan ayrıntılarını, küçük hayallerimizi, günlük alışkanlıklarımızı ve eşyaları gösterdikçe, bu şeylerin daha gerilerdeki derin bir anlamı, bir niyeti işaret ettiğini bildiğimiz için onları merakla, hatta hayretle okuruz. Büyük, geniş manzaranın her ayrıntısı, her yaprağı ve çiçeği ilgi çekici ve merak uyandırıcıdır, çünkü arkalarında gizlenmiş bir anlam vardır.

Üç boyutlu kurmacalar oldukları, yani hayattan hem en yüzeydeki görünümüyle, yani duyumlarımızın bize verdiği kişisel deneyime ve bilgiye dayanarak söz açabilmeleri hem de en gerideki şeye, yani merkeze, hayatın özüne, Tolstoy'un "hayatın anlamı" dediği şeye -ne dersek diyelim-, o ulaşılması güç yere ait bir bilgi, bir sezgi, bir ipucu verebildikleri için romanlar biz modem çağın insanlarına, hatta bütün insanlığa bu kadar güçle seslenebilirler. Hayatın anlamı, özüne ilişkin en derin, en kıymetli bilgiye, felsefenin zorluklarına, dinin toplumsal baskılarına katlanmadan, kendi deneyimimizden yola çıkarak kendi aklımızla varabileceğimizin hayali, çok eşitlikçi, çok demokrat bir umuttur.

On sekiz ila otuz yaşlarım arasında, romanlar büyük bir yoğunlukla ve işte bu umutla okudum. İstanbul'daki odamda büyülenmiş gibi okuduğum her roman, bana hayatın bitmez tükenmez ayrıntılar hakkında ansiklopedilerde, müzelerde . karşılaşabileceğim kadar zengin, kendi hayatımla karşılaştırabileceğim kadar insani ve ancak felsefe ve dinde bulabileceğim kadar derin ve kapsayıcı taleplerle, tesellilerle ve vaatlerle dolu bir âlem veriyordu. Romanlar dünyanın özünü bilmek, kendimi insan olarak geliştirmek, ruhumu şekillendirmek için de, rüya görür gibi, her şeyi unuturak okurdum.

Bu derslerde, arada bir hatırlayacağımız E.M. Forster, *Roman Sanatı* adlı kitabında, bir romanın bizim için değerini belirleyen son kıstasın ona duyduğumuz şefkat olduğunu söyler. Benim için ise bir romanın değeri, merkezinin dünyanın merkezini, anlamını ima edebilme gücünde yatar. Daha da basitleştirerek söyleyelim: Bir romanın gerçek değeri, bizde hayatın tam böyle bir şey olduğu duygusunu uyandırmasıyla ölçülmelidir. Romanlar, hayat hakkındaki temel düşüncemize seslenmeli ve bu beklentiyle okunmalıdırlar.

Hayatın gizli anlamını, kayıp bir değeri araştırmaya, bulmaya uygun yapıları yüzünden, roman sanatının ruhuna ve biçimine en uygun tarz, Almanların *Bildungsroman* dediği genç kahramanların dünyayı tanıyarak

olgunlaşmasını anlatan gelişme, eğitim, olgunlaşma romanlardır. Gençliğimde, *Bildungsromanlart* (Flaubert'in *Duygusal Eğitim'i,* Thomas Mann'ın *Büyülü Dağ'ı)* okuya okuya kendimi geliştirdim. Zamanla, romanın merkezinin verdiği temel bilgiyi, yani dünyanın nasıl bir yer ve hayatın nasıl bir şey olduğu bilgisini, yalnız merkezde değil, bir romanın her yerinde görmeye de başladım. İyi bir romanın her cümlesi bize asıl büyük bilgiyi, bu dünyada var olmak ne demek, bu nasıl bir duygu, bunu hissettirdiği için belki… Bu dünyadaki yolculuğumuzun, yani şehirlerde, sokaklarda, evlerde ve odalarda ve doğada geçen hayatımızın da, varlığı şüpheli bir gizli anlamı aramaktan ibaret olduğunu da romanlardan öğrendim.

Bu derslerde romanın bütün bu ağırlığı nasıl taşıyabildiğini araştıracağız. Bunun için, tıpkı roman okurken merkezi arayan okurlar gibi ya da hayatın anlamını arayan genç roman kahramanlar gibi, biz de merakla ve içtenlikle, dürüstçe, roman sanatının merkezine doğru ilerlemeye çalışacağız. İçinde gezindiğimiz büyük manzara, bizleri, yazarın kendisine, roman kişilerine, hikâye örgüsüne, kurmaca fikrine, zaman sorununa, eşyalara, görmeye, müzelere ve belki de tıpkı gerçek bir roman gibi daha önceden sezemediğimiz, şaşırtıcı yerlere götürecek.

Orhan Bey

Siz Bunları Gerçekten Yaşadınız mı?

Romanlar sevmek, onları alışkanlıkla okumak, mantıkla hayalgücünün, akılla gövdenin çeliştiği tek merkezli Descartesçı dünyanın mantığından kaçmak isteğine işaret eder. Romanlar birbirleriyle çelişen düşüncelere huzursuzluk duymadan aynı anda inanmamızı, herkesi aynı anda anlamamızı sağlayan özel yapılardır. Bu konuyu bir önceki konuşmamda biraz açmıştım.

Şimdi size içtenlikle inandığım ve birbiriyle çelişen iki kuvvetli inancımı söyleyeceğim. Ama önce bağlamı açıklayayım. 2008 yılında *Masumiyet Müzesi* adında bir roman yayımladım. Bu romanın, tek konusu olmasa da, önemli bir konusu, derinlemesine ve takıntılı bir şekilde âşık olan Kemal adlı bir erkek kahramanın yaptıkları, hissettikleriydi. Çok geçmeden aşkın romanda gerçekçilikle anlatıldığına inanan okurlarım bana ısrarla şu soruyu

sormaya başladılar: “Orhan Bey, siz bütün bunları gerçekten yaşadınız mı? Orhan Bey, siz Kemal misiniz?”

Şimdi, bu soruya içtenlikle inandığım ve birbiriyle çelişen iki cevabımı vereyim:

1. “Hayır, ben kahramanım Kemal değilim.”

2. “Ama romanımı okuyanları Kemal olmadığıma asla inandıramam.”

Bu ikinci cümleyi, hem okurları buna ikna etmenin benim için -çoğu zaman bütün romancılar için- zor olacağı anlamında söylüyorum hem de, aslında kahramanım Kemal olmadığımı kanıtlamak için çok fazla gayret sarf etmeye niyetim olmadığını ima etmek için. Aslında okurlarımın -saf okurlar da diyebiliriz onlara- romanımı Kemal’in ben olduğumu sanacaklarını bile bile yazıyordum. Hatta okurlarımın beni Kemal sanmasını da aklımın bir köşesiyle istiyordum. Yani romanımın hem bir roman gibi, bir kurmaca, bir hayal ürünü olarak karşılanmasını hem de temel kahramanlarının ve hikâyesinin gerçek sanılmasını, anlatılanların çoğunu benim yaşadığımın düşünülmesini aynı anda istiyor, bu çelişkili isteklerimden dolayı da kendimi ikiyüzlü ya da sahtekâr gibi hissetmiyordum. Roman yazmanın, bu çelişkili isteği derinden hissedip herhangi bir sorun görmeden yazmaya devam etmek olduğunu kendi tecrübemle öğrendim.

Daniel Defoe *Robinson Crusoe’yu* yayımladığında, anlattığı hikâyenin kendi hayal gücünün bir kurmacası olduğunu saklamış, bunun gerçek bir hikâye olduğunu iddia etmiş, daha sonra romanının “uydurma” olduğu ortaya çıkınca, utanarak hikâyesinin “kurmaca” olduğunu bir ölçüde kabul etmişti. *Don Quijote’den,* hatta *Genji’nin Hikayesi’nden Robinson Crusoe’ya, Moby* Dick’e ve günümüze kadar romanın kurmaca olduğu fikrinin gelişmesi, açıklık kazanması, yani hem yazarlar hem de okurların karşılıklı anlaştığı bir şey haline gelmesi hâlâ tam başarılmış değildir.

Bu sözlerimden bunun başarılmasını istediğim sanılmasın: Tam tersi, roman sanatı etkileme gücünü, okur ile yazar arasında ortak bir kurmaca anlayışı olmamasından alır. Okuduğumuz şeyin ne tam bir hayal ürünü ne de tam bir gerçek olmaması, okurun da yazarın da bildiği, anlaştığı bir şeydir; ama kelime kelime cümle cümle roman okunurken bu durum bir şüpheye, meraka ve bir çeşit güce dönüşür. Yazar belli ki buna benzer şeyler yaşamış, diye düşünür okur, ama belki bir kısmını da abartarak hayal etmiştir. Ya da tam tersi, okur yazarın, yaşadıklarının ancak bir kısmını

yazabildiğini düşünerek, yazarın asıl gerçeğini hayal etmeye girişir. Saf veya düşünceli olmalarına göre okurlar, ellerindeki romandaki gerçeklik ve hayal gücü ayarı hakkında bir-birleriyle çelişen şeyler düşünürler. Hatta aynı romanı farklı zamanlarda okurken de, metnin ayrıntılarının yaşanmışlık veya hayal ürünü olmasıyla ilgili birbiriyle çelişen düşünceler geçiririz aklımızdan.

Neresi yaşanmış neresi hayal sorusu, roman okurken aldığımız zevklerden yalnızca biridir. Buna koşut bir diğer zevk, romancıların yaşadıkları şeyleri hayal ürünü olarak göstermek ve hayal ettikleri ayrıntıları ve hikâyeleri de gerçekmiş gibi sunmak için kitaplarının başında, arka kapakta, röportajlarda, hatıralarında söyleyip yazdıklardır. Yer yer kuramsal, metafizik ve şiirsel boyutlar kazanan bütün bu yan edebiyatı, yazarın kitabını temsil ederken başvurduğu kuramsal mazeretleri okumayı da severim. Romanların okurlar üzerinde yaptığı etki; gazetelerin, dergilerin yazdıkları, yazarın açıklamalar ve kitabının karşılanış ve okunuş şeklini kontrol etme çabalarıyla tamamlanır. Defoe’nun 18. yüzyılın başında *Robinson Crusoe*’nun yaşanmış, gerçek bir hikâye olduğunu iddia etmesinden iki yüz elli yıl sonra, Nabokov 1960’larda Amerika’nın yollarında, üniversitelerinde geçen romanlarının birer masal gibi okunması gerektiğini tekrarlıyordu.

Defoe’dan günümüze geçen üç yüz yılda, roman sanatı girdiği her ülkede, başta şiir olmak üzere diğer edebi biçimlerin önüne geçip kısa zamanda hâkim edebi biçim olurken, bugün üzerinde anlaştığımız (ya da anlaşamamakta anlaştığımız), kurmaca fikrini de yavaş yavaş toplumlara ve dünyaya yaydı. Sinema sanayisi romanın geliştirip yaydığı kurmaca fikrinin üzerine kuruldu ve bu fikri son yüzyılda artık hepimizin kabul ettiği ya da eder göründüğü bir şey haline getirdi. Bu, perspektife dayanan Rönesans sonrası resim sanatının dört yüz yılda kendini bütün dünyaya (fotoğrafın keşfi ve röprodüksiyon zenaatının da yardımıyla) kabul ettirmesine benzetilebilir. 15. yüzyılda bir avuç İtalyan ressamıyla aristokratının dünyayı görüş ve resmediş şeklinin, bugün artık bütün dünyada doğal bir şey gibi kabul edilmesi ve diğer görme ve resmetme biçimlerinin gözden düşüp unutuluşu gibi, romanın ve popüler sinemanın yaydığı kurmaca fikri de, tıpkı roman sanatı gibi, ortaya çıkışının tarihi unutularak bütün dünyada doğal bir şey olarak benimsendi. Şimdiki durum budur.

İngiltere ve Fransa'da romanın "yükselişinin'' ve kurmaca fikrinin bu ülkelerde yerleşmesinin hikâyesini biraz olsun biliyoruz. Roman sanatını bu merkezlerden ithal ederek özellikle Batı'da kabul görmüş "kurmaca" anlayışını kendi çevrelerine uyarlayan Batı dışındaki yazarların, milli okurlarına seslenirken keşfettikleri şeyleri, buldukları çözümleri ise daha az biliyoruz. Bu sorunların ve ortaya çıkardıkları yeni seslerin ve biçimlerin kalbinde, Batı'dan gelen romanın "kurgusallığı" fikrinin yerel kültürlere yaratıcı ve yararcı bir şekilde uyarlanması yatar. Yasaklarla, tabularla ve otoriter devletlerin baskılarıyla savaşmak zorunda kalan Batı dışı ülkelerin milli yazarları, Batı'dan ilham ve özlemle aldıkları romanın kurgusallığı fikrinden, tıpkı bir zamanlar Batı'da da yapıldığı gibi açıkça ifade edemedikleri "gerçekleri" dile getirebilmek için de yararlandılar.

Hikâyesinin "tam gerçek" olduğunu iddia eden Defoe'nun tam tersine bu yazarlar, romanlarının tam bir hayal ürünü olduğunu söylerken, tıpkı Defoe gibi yalan söylüyorlardı elbette. Ama bunu Defoe gibi okurlarını kandırmak için değil, kitaplarını yasaklayabilecek, kendilerini cezalandırabilecek iktidar sahiplerinden korunabilmek için yapıyorlardı. Diğer yandan aynı yazarlar, seslendikleri okurlarca anlaşılabilmek, okunmak için romanlarının "gerçekleri" anlattığını da röportajlarında, kitap arkalarında, önsözlerde ima etmeyi de sürdürüyorlardı. Yerel romancıların çoğu, kendilerini bir çeşit ikiyüzlülüğe sürükleyen bu çelişkili tutumların ahlaki yükünden kurtulabilmek için, bir süre sonra bu sözlerine içtenlikle inanmaya da başlarlar. Batı dışındaki roman sanatında bir dönem yeni seslerin, yeni biçimlerin keşfi, bu zorunlu ve özgün tepkiler sayesinde olmuştur. Burada alegorik okumaya açık romanlar var aklımda: Rus Mikhail Bulgakov'un *Usta ve Margarita*'sı, İranlı Sadık Hidayet'in *Kör Baykuş'u*, Japon yazar Junichiro Tanizaki'nin Naomi'si ya da Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* gibi…

Yerel romancı bir yandan roman sanatının Londra'da, Paris'te ulaştığı yüksek "estetik" düzeye özenir ve en son roman anlayışını ve kurmaca fikrini kendi ülkesinde kullanmayı içtenlikle isterken; diğer yandan da ülkesinde genel kabul görmüş kurmaca anlayışıyla hem savaşır ("Avrupa'da artık böyle yazmıyorlar"), onu devletin ve iktidarın baskılarına karşı kalkan eder ("Beni suçlamayın, romanlarım hayal ürünüdür") hem de gerçekleri bütün açıklığıyla dile getirmekle övünür. Bu romancılar, bu zor şartlar içinde gerçekten yaratıcı olabilmişlerse, sonunda romanlarının bütün bu yanlış anlamalar sonucu sevilebileceğini de hissederler.

Romanların kurgusallığı fikrinin 19. yüzyılın sonundan başlayarak, bütün 20. yüzyıl boyunca Batı dışındaki kapalı ve yarı kapalı toplumlarda milli romancılar tarafından kullanılışının karmaşık ve eğlenceli hikâyesini ülke ülke, yazar yazar ayrıntılarıyla gözden geçirebilseydik, iki temel şey kalırdı aklımızda: Roman yazmak, okuyucunun beklentileriyle satranç oynamak, okuyucunun beklentisini tahmin edip ona karşı çıkmak ve yaşanmış deneyim ile hayal edilmiş şeyi ustaca ve bilgece karıştırma işidir. Modem romanın yerleştirdiği kurmaca anlayışının sinema sayesinde dünya çapında yaygınlaşmasından sonra bile, Defoe zamanından kalma, “Siz bunları gerçekten yaşadınız mı?” sorusu geçerliliğini kaybetmedi. Tam tersi, bu soru, son üç yüz yılda roman sanatını ayakta tutan, çekici kılan temel güçlerden biri olmaya devam ediyor.

Sözü sinemadan da açtığımız için, *Masumiyet Müzesi’nden* bir örnek vereyim: Bu romanımda 1970’lerin Türk film sanayisini de anlattım. 1980’lerin başında Türk filmleri için senaryolar yazdığım için anlattığım şeylerin bir kısmını yaşamış olduğumu da saflıkla, hiç gülümsemeden söyleyeyim. Özellikle 1970’lerin başında Türk sinema sanayisi çok güçlüydü ve çok büyük bir seyirci kitlesine sesleniyordu. O zamanlar, Amerika ve Hindistan’dan sonra, Türkiye’nin dünyada en çok sinema filmi üreten ülke olduğu gururla tekrarlanırdı. Bu filmlerde ünlü sinema oyuncuları, kendi adlarını filmlerdeki rollerinde de kullanır ve yaşadıkları hayata benzeyen rollerde de oynarlardı. Mesela Türkan Şoray, hayali bir hikâyede, ünlü sinema oyuncusu Türkan Şoray rolünde oynar; sonra yaptığı röportajlarda, gerçek hayatıyla en son filminde yansıttığı hayat arasındaki farklılıkları kapatmaya girişirdi. Seyirci, tıpkı saf roman okurlarının romandaki kahramanın yazarı ya da yaşayan gerçek birini gösterdiğine inanması gibi, perdedeki Türkan Şoray’ın hayattaki Türkan Şoray’ı gösterdiğine içtenlikle inanır, ikisi arasındaki farklılıklar ile ilgilenir, hangi ayrıntının gerçek, hangisinin hayal edilmiş olduğunu çıkarmaya çalışırdı.

Ben de Proust’un, kendine benzer bir kahramanın dünyasını anlatan ünlü romanı *Kayıp Zamanın İzinde*’nin ciltlerini okurken, hangi ayrıntının ve hikâyenin yazar tarafından ne kadar yaşanmış olduğunu merak ederim. Biyografileri bu yüzden severim ve film yıldızı ile canlandırdığı kişiyi birbirine karıştıran seyircinin bu saflığına çok fazla gülmem. Konumuz için, roman sanatının temel özellikleri açısından daha ilginç olan şey, film seyircisinin saflığına gülümseyen, filmlerde kötü kahramanları canlandıran yarı ünlü oyuncuların İstanbul sokaklarında öfkeli seyirciler tarafından

tanınınca azarlanmasına, dövülmesine, hatta hayatta olduğu gibi linç edilmeye çalışılmasına kahkahalar atan “bilgili, kültürlü” okuyucuların, daha sonra bana “Orhan Bey siz Kemal misiniz, bunları hakikaten yaşadınız mı?” diye sormadan edememeleridir. Romanların her türden, her sınıftan, her kültürden okura değişik şeyler verebilen bir yanı olduğunu hatırlamak için iyi bir fırsat!

Bu konuda ikinci bir örnek vermeden önce, romanları anlamak için işe yazarın hayatıyla başlamanın, yazar ile kahramanını karıştırmanın boşluğu üzerine üretilen edebiyata çoğu zaman hak verdiğimi belirteyim. Arada bir bu konuları konuştuğum eski bir profesör arkadaşıma *Masumiyet Müzesi’nin* yayımlandığı günlerde rastlayınca, halden anlayacağını düşünüp o günlerde herkesin bana “Siz Kemal misiniz Orhan Bey?” sorusunu sorduğundan şikâyet ettim. Yıllardır karşılaşmadığım eski dostumla birlikte Nişantaşı’nda, hikâyenin geçtiği sokaklarda yürürken bu konuları açtık ve Foucault’nun “Yazar Nedir?” adlı metnini, ideal ve ima edilen okur kavramlarını, Wolfgang Iser’i, yıllarca önce bu dersleri vermiş olan ve ikimizin de sevdiği Umberto Eco’yu hatırladık. Nazik arkadaşım bana Kara Kitap’ın, “Üç Silahşörler” başlıklı bölümünde sözünü ettiğim, eşcinsel olmadığı halde öyleymiş gibi yazan Arap şairi Ebu Nuvaz’dan, yüzyıllarca kitaplarını kadın ağzından yazan Çinli erkek yazarlardan söz etti. Okurların dedikodu merakını gazetelerin de kışkırttığını ve Batı’daki roman ve kurmaca anlayışının ülkemize gelmesinin de böylece geciktiğini, halkın kültür düzeyinden şikâyet etmeyi alışkanlık edinmiş Batı dışı ülke aydınlar gibi, çok da fazla kederlenmeden söyledik birbirimize.

Derken eski arkadaşım, Teşvikiye Camii’nin karşısında bir apartman binasının kapısı önünde durdu. Onunla birlikte ben de durdum, soran gözlerle ona baktım.

“Eve gidiyorsun sanmıştım,” dedi bana.

“Eve gidiyorum, ama burada oturmuyorum ki…” dedim.

“Sahi mi?” dedi profesör arkadaşım. “Romanından kahramanın Kemal’in annesiyle burada oturduğunu anladım,” dedi kendi yanlışına gülümseyerek. “Okurken farkında olmadan senin de annenle buraya taşınmış olduğunu düşünmüşüm herhalde…”

Artık her şeyi hoşgören ihtiyarlar gibi, kurmaca ile gerçeği birbirine karıştırmamıza olgunlukla gülümsedik Bu yanılsamaya, romanların gerçeklik kadar hayal gücüne de dayandığını unuttuğumuz için değil,

romanlar okura bu yanılsamayı yaptırdığı için kapıldığımızı seziyorduk. Romanlar aslında tam da bunun için, gerçeklikle hayal gücünü birbirine karıştırmak için okuduğumuzu da anlıyorduk şimdi. O sırada hissettiğimiz şeye, aynı anda hem saf hem düşünceli olma isteği diyebilirim. Roman okumak, tıpkı roman yazmak gibi bu ruh hallerinin birinden diğerine sürekli gidip gelmektir.

Şimdi, ikinci dersimizin asıl konusuna, “yazarın imzası” konusuna girebiliriz. Ama önce ilk konuşmamda söylediğim bir iki şeyi hatırlatayım: Romanları diğer ayrıntılı anlatılardan, uzun hikâyelerden, eski destanlardan ayıran, gerilerde bir yerde bir merkezleri olduğunu söyledik. Romanlar, vaat ettikleri gizli gerçeğe, merkeze, bizi hepimizin kendimize göre yaşayıp bildiği günlük küçük hayat gözlemlerinden yola çıkarak götürürler. Basitleştirmek için bu gözlemlerden her birine, “duyumsal deneyimler” diyelim. Bir pencereyi açarken, kahve yudumlarken, merdiven çıkarken, şehir kalabalığı içinde kaybolmuşken, tıkanmış trafikte arabanın içinde sıkılırken, parmağımızı kapıya sıkıştırınca, gözlüğümüzü kaybedince, soğukta üşürken, yokuş çıkarken, yazın ilk defa denize girerken, güzel bir kadın ile karşılaşınca, çocukluğumuzda yediğimiz bir bisküviyi yeniden yiyince, trende oturup pencereden dışarıya bakarken, hiç bilmediğimiz bir çiçeği ilk defa koklayınca, babamıza kızınca, öpüşünce, denizi hayatımızda ilk defa görünce, kıskançlığa kapılınca, bir bardak soğuk su içerken yaşadığımız deneyimlerin özgünlüğü ve başka insanların benzer deneyimleriyle örtüşmesi, bir romanı anlamamızın ve ondan zevk almamızın temelini oluşturur.

Anna Karenina’nın dışarıda kar yağarken gece treninde kitap okumaya çalışmasını okurken, buna benzer duyumsal tecrübeler yaşadığımızı hatırlarız. Kendimiz de dışarıda kar yağarken gece treninde yolculuk yapmışızdır belki. Kendimiz de kafamızda başka şeyler varken bir romanı okumak ne zordur, belki yaşamışızdır. Bunları tam tamına Tolstoy’un anlattığı gibi mesela Moskova-St. Petersburg treninde yaşamamışızdır. Ama kahramanların duyumsal tecrübelerini paylaşabilecek kadar, kendi duyumsal tecrübemiz de vardır. Bu günlük hayat ortaklığı, romanların evrensel gücünü ve sınırlarını belirler.

Ama Anna Karenina’nın gece treninde hissettikleri, bizim yaşadığımız bir şeylere hem bizi büyüleyecek kadar benzer hem de farklıdır. Hayattan gelen bu ayrıntıların, bu duyumların “ancak yaşayarak” elde edilebileceğini

de hissettiğimiz için, aslında Anna Karenina'nın üzerinden Tolstoy'un bize, kendi hayat deneyimini, kendi duyumsal âlemini anlattığını da aklımızın bir köşesiyle biliriz. Flaubert'e atfedilen ve çok sevilen "Ben Madame Bovary'yim," sözüyle kastedilen şey işte bu olmalıdır. Flaubert ne kadındır, ne evlenmiştir, ne de kahramanınkine benzeyen bir hayat yaşamıştır. Ama onun duyumsal deneyimlerini (mutsuzluğunu, renkli bir hayat özlemini ya da taşradaki hayatın ev içi ayrıntılarını,. hayallerle orta sınıf hayatının acı farkım) onun gibi yaşamış, onun gibi görmüş; kendi görüş şeklini de Madame Bovary'nin görüşü gibi, derin bir inandırıcılıkla ifade etmiştir. Ama yazarın bütün bu yetenek ve gücüne rağmen ve belki de bu yetenek sayesinde, bize yaşanmış gibi görünen bütün bu ayrıntıları, Flaubert'in hayal etmiş olabileceğini de sezeriz bazan.

Ayrıntıların netliği, açıklığı, güzelliği, tasvirin biz okurlarda uyandırdığı "evet, tam böyledir, işte bu," duygusu ve metnin biz okurların hayalinde bu sahneyi canlandırtabilme gücünü sevmemiz, bir yazara hayranlık duymamızı sağlar. Bu hayranlıkla, sevdiğimiz yazarın her şeyi sanki kendi yaşamış gibi anlatabileceğini, hiç yaşamadığı bir şeyi yaşadığına bizi ikna edeceğini de hissederiz. Bu yanılsamaya yazarın "gücü" diyelim. Hem bu gücün ne kadar harika bir şey olduğunu hem de romancının varlığını bütünüyle unutarak roman okumanın imkânsız ve zevksiz olduğunu bir kere daha hatırlatayım. Hiçbir romanda yazan sürekli unutmak mümkün değildir, çünkü anlatının duyumsal ayrıntılarını hep kendi hayat tecrübemizle kıyaslar ve o bilgiyle kafamızda resimleriz. Roman okumanın temel zevklerinden biri, tıpkı trende roman okuyan Anna Karenina'nın yaptığı gibi, kendi hayatımızla başkalarının hayatlarını kıyaslamaktır. Tamamen hayal gücüne dayanır görünen romanlar için de böyledir bu. Tarihî romanlar, fanteziler, bilimkurgu romanları, felsefi romanlar, aşk romanları ve bunların karışımı olan pek çok roman da, aslında tıpkı sözümona gerçekçi romanlar gibi yazıldıkları çağın günlük hayat gözlemlerine dayanır.

Bir romanın içine bütünüyle girmişken, romanın yüzeyindeki karmakarışık manzaranın unsurları arasında hem derindeki anlamı arar hem de kahramanların duyumsal deneyimlerinden (dünyanın onlara nasıl göründüğünden, konuşmacılarından, hayatın küçük ayrıntılarından) zevk alırken, yazarın kendisini unutabiliriz. Hatta elimizdeki romanın bir yazar tarafından hesaplanıp planlanarak yazıldığını bile bütünüyle unutabiliriz saflıkla. Ya da unutmuşuz gibi yapabiliriz. Roman sanatının kuvvetli

özelliği, yazarı en çok unuttuğumuz anlarda onun metinde en çok var olmasıdır. Çünkü yazarı unuttuğumuz zamanlarda, yazarın dünyasını doğal, hakiki dünya, yazarın (eski tarz bir benzetme kullanmak istedim burada) “aynasını” mükemmel ve doğal ayna sanırız. Tabii mükemmel bir ayna yoktur. Yalnızca, beklentilerimize mükemmel bir karşılık veren aynalar vardır. Roman okuma ihtiyacı duyan her okur, zevkine göre bir ayna seçer.

Mükemmel bir ayna yoktur derken, yalnızca üslup farklılıklarından söz etmiyorum. Bütün edebiyatı mümkün kılan bir başka şey şimdi konumuz: Güneş girsin diye perdeyi açarken, hiç gelmeyen bir asansörü beklerken, bir odaya ilk defa girerken, dişlerimizi fırçalarken, gök gürültüsünü işitirken, nefret ettiğimiz birine gülümserken, bir ağacın gölgesinde uyuyakalmışken hissettiğimiz şeyler, hem birbirine benzer hem de hepimiz için farklıdır. Benzerlik, edebiyat üzerinden bütün insanlığı düşlememize, dünya edebiyatı düşüncesine yol açar. Ama içtiği bir fincan kahveyi, güneşin doğuşunu, ilk aşkını her romancı başka türlü yaşar ve başka türlü anlatır. Bu farklılık, romancının bütün kahramanlarına dağılır. Ve üslubunun ve imzasının temelini teşkil eder.

“Orhan Bey, bütün kitaplarınızı okudum,” demişti bir keresinde, İstanbul’da teyzem yaşlarında, teyze gibi bir kadın. “Sizi öyle yakından biliyor, tanıyorum ki, şaşarsınız.”

Bir suçluluk ve utanç duygusu büyüyerek içimi kaplarken, onunla göz göze gelmiş ve ne demek istediğini anladığıma karar vermiştim. Benden neredeyse bir kuşak büyük, görmüş geçirmiş hanımefendinin sözleriyle, o sırada duyduğum utançla, bakışlarıyla daha sonraki günlerde de meşgul oldum, kafaını karıştıran şeyi anlamaya çalıştım.

Teyze tipli hanımefendi okurun, “sizi tanıyorum” derken kastettiği şey, hayat hikâyem, ailem, nerede oturduğum, hangi okullara gidip kiminle evlendiğim, hangi romanları yazıp hangi siyasal kazalara uğradığım değildi. *İstanbul* adlı kitabımda şehirle ilişkilendirerek anlatmaya çalıştığım “özel hayatım”, kişisel huyların, “karakterim” de değildi. Yaşlı hanımefendi, benim hikâyem ile kahramanlarının hikâyesini de karştırmıyordu. Daha derin, daha mahrem ve daha gizli bir şeyden söz eder bir havası vardı ve onu anladığımı hissediyordum. Anlayışlı teyzenin beni iyi tanımasına yol açan şey; bütün kitaplarıma, bütün kahramanlarıma farkında olmadan dağıttığım benim duyumsal deneyimlerdi. Yaz yağmurundan sonra toprağın kokusunu koklarken, gürültülü bir lokantada sarhoş olunca, ölmüş babamın

takma dişlerine dokununca, aşkta pişmanlık duyunca, küçük bir yalanı kıvırınca, bir devlet dairesinde elimde nemli evrakla kuyruğa girince, sokakta futbol oynayan çocukları görünce, saçlarımı kestirirken, İstanbul'da manav dükkânlarına asılan paşa ve meyve resimlerine bakarken, direksiyon sınavında kalınca, yaz sonunda tatil mahallesi boşalıp hüzünlenince, bir misafirlikte saat geç olmasına rağmen bir türlü kalkıp gidemeyince, doktor muayenehanesinde sıramı beklerken televizyonun şen şakrak gürültüsünü bir düğmeye dokunup susturunca, eski bir askerlik arkadaşıma rastlayınca, eğlenceli bir sohbetin ortasında bir sessizlik olunca hissettiklerimi, kahramanlarıma yansıtarak bütün romanlarımda anlatmıştım. Okurlarım, kahramanlarımın maceralarının benim de başımdan geçtiğini sanınca, utanmıyordum. Çünkü hem bunun doğru olmadığını biliyordum hem de bu iddialara karşı kalkan edip kendimi koruyacağım üç yüz yıllık roman ve kurmaca kuramı vardı yanımda. Roman kuramının aslında gerçeklik ile hayal arasındaki bu özgürlük için var olduğunu da biliyordum. Ama akıllı bir okur romanlarımda, onları "benim kılan" asıl yaşam deneyimimi sezgiyle gördüğünü bana ifade edince, kendi mahremiyeti, ruhu hakkında pek çok şeyi itiraf etmiş ve itirafları okunmuş biri gibi utanıyordum da.

İnsanın kendi mahremiyetini Habermas'ın "kamusal alan" dediği yerde hiç ortaya dökmediği, kimsenin Rousseau'nun *İtiraflar'ı* gibi kitaplar yazmadığı Müslüman bir ülkede okurlara sesleniyor olmam utancımı artırıyordu. Yalnız yarı kapalı toplumlarda değil, dünyanın her köşesindeki pek çok romancı gibi, aslında hem kendimle, kendi duyumsal deneyimlerimle ilgili pek çok şeyi anlatmak, okurlarla paylaşmak istiyor, hem de onları hayali kahramanlar üzerinden dile getirmek istiyordum. Her romancının eseri, kitapları; hayat hakkında yaptığı on binlerce küçük gözlemini, yani duyumlara dayalı hayat deneyimini sergilediği bir yıldızlar kümesidir. Bir kapıyı açmaktan eski bir sevgiliyi hatırlamaya, her türlü insani ayrıntıyı kapsayan bu duyumsal anlar, romanların başka hiçbir şeye indirgenemeyecek ilham anlarını, kişisel yaratıcılık noktalarını teşkil eder. Bu sayede yazarın kendi hayat deneyiminden doğrudan edindiği bilgi ya da roman ayrıntısı dediğimiz şey de, hayal gücüyle ayrılması zor bir şekilde birleşir.

Kafka'nın arkadaşı Max Brod'a, ölümünden sonra yayımlanmamış kitaplarını yakması yolundaki sözlerini Borges gibi yorumlayabileceğimizi hatırlayalım. Kafka bunu söylerken, Brod'un aslında kitaplarını yakmayacağını düşünüyordu. Brod da Kafka'nın kendisinin bunu

düşündüğünü düşünüyordu. Kafka da, Brod'un bunu düşündüğünü kendisinin düşündüğünü, düşünüyordu … vs.

Romanda neresi yaşanmış, neresi hayal ikilemi de, okur ile yazar arasında benzeri bir aynalar arasına düşme durumu yaratır. Her ayrıntıda, yazar okurun, o ayrıntının yaşanmış olduğunu düşüneceğini düşünür. Okur da yazarın o ayrıntıyı yaşanmış sanacağını düşünerek yazdığını düşünür. Yazar da okurun bunu da düşüneceğini düşünerek o ayrıntıyı yazdığını düşünür. Aynı aynalar oyunu, okurla yazar arasında, yazarın hayal gücü üzerinden de sürekli oynanır. Yazar bir cümleyi yazarken, okurun bunun kendisinin hayal ettiğini düşüneceğini (doğru-yanlış) tahmin eder. Okur da bu tahmini tahmin ederek okumaya devam eder. Yazar da, bu tahmini yapacağını okurun tahmin ettiğini tahmin ederek yazmıştır zaten o cümlesini. Okur da aynı şekilde vs. vs.

Bu aynalar oyununun vereceği huzursuzluk duygusuyla okuruz romanları. Neresinin yaşanmış, neresinin hayal olduğu konusunda anlaşamadığımız gibi, romanın "kurgusallığı" konusunda da okurla yazar hiç anlaşamazlar. Bu anlaşmazlığı kültür ile, okurun roman anlayışı ile, yazarın roman anlayışı arasındaki fark ile açıklarız. Robinson Crusoe'dan sonra geçen neredeyse üç yüz yılda romancılar ile okur arasında hâlâ bir ortak kurmaca anlayışı bulunamamıştır, diye şikâyet ederiz.

Ama bütün bunlar doğru değildir. Bu şikâyetler yapmacıklıdır ve roman yazma oyununun bir parçasıdır. Çünkü roman ile ilgilenen herkes, en saf yazarından en düşünceli okuruna kadar, roman yazan-okuyan herkes, aklının bir yanıyla romanları bu başdöndürücü belirsizlik duygusu için okuduğunu bilir. Roman sanatını canlı tutan şey, yazar ile okur arasında ortak bir kurmaca anlayışı olması değil, olmamasıdır. Bu anlaşmazlık ve aynalar arasına düşme duygusu, roman sanatını Descartesçı düşüncenin dışına taşır ve insanlığın düşünme, hayal etme, herkesi, her şeyi özgürce anlama özlemine seslenir.

Bu belirsizliğin ne kadar önemli olduğunu göstermek için son bir örnek vereyim. Bir yazarın deneyimlerine son derece sadık kalarak birinci tekil şahısla kendi hayat hikâyesini yazdığını hayal edelim. Ve uyanık bir yayıncının -böyle çok editör vardır- bu kitabı "roman" diye yayımladığını varsayalım. Bu kitaba özyaşam öyküsü değil de "roman" denir denmez, biz onu yazarının niyet ettiğinden çok daha başka bir mantıkla okumaya

başlarız. Bir merkez aramaya başlarız. Ayrıntıların hakikiliğini, neresinin yaşanmış, neresinin hayal edilmiş olduğunu sorarız kendimize.

Roman okuma ve yazmanın verdiği bu zevklerin iki türlü okur tarafından tamamen kaçırıldığını ekleyeyim burada:

1. Bütünüyle "saf' okurlar: Bunları ellerindeki şey romandır diye ne kadar uyarırsanız uyarın, metni yazarın kendi hayat hikâyesi ya da yaşadığı şeylerin biraz değiştirilmişi olarak görürler.

2. Bütünüyle "düşünceli" okurlar: Onlara ne kadar ellerindeki kitabın sizin en mahrem duygu ve düşüncelerinizle yazıldığını söyleseniz de fayda etmez, bütün metinlerin hesap kitap ile ayarlanmış kurmacalar olduğuna inanırlar.

Aman bu insanlardan uzak durun, diye uyarmak isterim sizleri. Çünkü onlar roman okuma zevklerini bilmezler hiç.

Edebi Karakter, Olay Örgüsü, Zaman

Hayatı ciddiye almayı, gençliğimde romanları ciddiye alarak öğrendim. Edebi romanlar bize hayatı ciddiye almayı, her şeyin elimizde olduğunu, kişisel kararlarımızın hayatımızı şekillendirdiğini göstererek öğretir. Kişisel kararın ve seçimin az olduğu kapalı, yarı kapalı geleneksel toplumlarda, roman sanatı zaten çok az gelişir. Gelişirse edebi anlatılar, alışılmadık bir şekilde, insanın kişisel özellikleri, duyumları ve seçimleri üzerine kurmaya özen göstererek, hayatlarımızı yeniden düşünmeye çağırır bizi. Geleneksel anlatılar bırakıp romanları okumaya başlayınca, Allah'ın, padişahların, paşaların, orduların, devletin gücü ve kararı yanında, bizim kendi âlemimizin ve seçimimizin de önemli olabileceğini ve daha çarpıcısı, kendi duygu ve düşüncelerimizi daha ilginç bulabileceğimizi hissetmeye başlarız. Gençliğimde hiç durmadan roman okurken, özgürlükle kendine güven arasındaki bu duyguyu sarsıcı bir şekilde yaşadım.

Roman kişilerinin "karakteri", kaçınılmaz olarak manzaraya bu noktada girer. Çünkü roman okumak, dünyaya roman kişilerinin gözünden, aklından, ruhundan bakmaktır. Modernlik öncesi çağların hikâyeleri, destanlar, mesneviler, uzun şiirsel anlatılar, âlemi okurların bakış açısına göre tasvir eder. Bu eski anlatılarda, edebi kahraman bir manzaranın içinde, biz okurlar da dışındayızdır. Romanlar ise bizi manzaranın içine davet eder, âlemi, içindeki kahramanların bakış açısından, onların duyguları ve

mümkünse kelimeleriyle görürüz. (Tarihî roman, geçmiş bir dönemin kelimelerini kullanmak çok zor olduğu için sınırlı bir biçimdir. Ancak yapaylığı ve sınırları ortaya konursa tarihî roman başardı olur.) Dünya, içindeki kahramanların gözünden görüldükçe bize daha yakın ve anlaşılır gözükür. Romanların dayanılmaz gücü, bu yakınlık sayesindedir. Ama esas konu romandaki kahramanların "karakteri" değil, dünyalarıdır. Kahramanların hayatı, dünyada edindiği yer, onların zamanın içinde an an bu dünyayı yaşayışı, hissedişi, onu görüşüdür edebi romanın konusu.

Şehrimize tayin edilen yeni valinin karakterini merak ederiz. Gittiğimiz okuldaki yeni öğretmenin huyları (Dayak mı atıyor? Şefkatli mi? Notu kıt mı?) önemlidir. Aynı odayı paylaştığımız yeni iş arkadaşımızın karakteri de hayatımızı çok etkiler. Bu kişilerin görünüşünden önce, "karakterlerini", daha doğrusu, huylarını, alışkanlıklarını merak ederiz. Annemizin babamızın karakterinin de bizi ne kadar belirlediğini hepimiz biliriz. (Yine de onların zengin ya da fakir, eğitimli ya da eğitimsiz olmalarının, hayatımızı, onların karakterlerinden çok daha fazla belirlediğini hatırlayalım.) Kiminle evleneceğimiz konusu ise, hayatın ve Jane Austen'dan günümüze -*Anna Karenina* dahil- romanın ve daha sonra popüler melodramatik sinemanın haklı ve vazgeçilmez konusudur. Bütün bu örnekleri hayatın zorluklarından dolayı çevremizdeki insanların huy ve alışkanlıklarına yönelik, güçlü ama kaynağı hiç de edebi olmayan haklı bir merakımız olduğunu hatırlatmak için söylüyorum. (Dedikodu, söylenti işitme ihtiyacı da bu meraktan kaynaklanır.) Romanda karakterin aşırı bir şekilde öne çıkması da gücünü bu meraktan alır. Ama bu merak, son yüz elli yılın romanında hayatta olduğundan çok daha fazla yer tutmuş ve bir kabalığa, bir kolaylığa dönüşmüştür.

Homeros için karakter, her zaman aynı kalan belirgin bir sıfat, parlak bir özellikti. Odysseus, korkularına ve kararsızlıklarına rağmen, her zaman "yüce kalpli"dir. Evliya Çelebi ise, insan karakterini tıpkı gittiği şehirlerin iklim özellikleri, suyu, havası vs. gibi doğal özelliklerinin bir parçası gibi görürdü. "Trabzon'un havası yağmurlu, insanı sert olur," gibi sözler ederdi Evliya Çelebi. Aynı şehirde oturan herkesin aynı karaktere sahip olmasını bugün gülümseyerek karşılıyoruz, ama bugün her gün yüz milyonlarca kişinin okuyup inandığı gazetelerin "yıldız falı" köşeleri de, aynı zamanda doğanların aynı karaktere sahip olacağı gibi naif bir görüşe dayanır.

Edebiyatta ve daha sonra 19. yüzyıl romanında gelişen modern karakter anlayışının arkasında Shakespeare olduğuna, pek çok kişi gibi ben de inanıyorum. Shakespeare ve daha çok da Shakespeare eleştirisi, yüzyıllar boyunca karakteri temel ve tek bir özellik, (Moliere'in *Cimri'si* bütün söz ustalığına rağmen her zaman ve yalnızca cimridir) tarihî ya da simgesel tek bir rol olmaktan çıkardı ve birbirleriyle çatışan dürtülerin ve şartların belirlediği karmaşık bir şey haline getirdi. Dostoyevski'nin insan anlayışı, başka bir şeye kolay indirgenemeyecek bu karmaşık şeyin, modern insan anlayışının mükemmel bir sonucudur. Ama Dostoyevski'de "karakter" artık hayatın bütün yanlarından daha güçlü ve daha belirleyici bir şeydir ve romana hâkim olup ona damgasını vurur. Hayatı değil, kahramanları anlamak için okuruz Dostoyevski'yi. *Karamazov Kardeşler'i*, bu büyük romanı okumak, onu tartışmak, üç kardeşin üzerinden üç insan tipini, karakterleri tartışmak halini alır. Tıpkı Schiller'in saf ve duygusal karakterleri tartışması gibi, insan Dostoyevski'yi hem kendini kaptırarak hem de hayatın tam böyle olmadığını düşünerek okur.

Bilimin "dünyanın kurallarını keşfetmesi" ve daha sonra pozitivizmin etkisiyle 19. yüzyıl romancıları, modern insan ruhunun sırlarını araştırmakla yükümlü hissettiler kendilerini ve çağlarını temsil eden tutarlı kişilikler, gelişmiş karakterler, "tipler" yarattılar. E.M. Forster, 19. yüzyıl romanının başarılarını ve özelliklerini tartıştığı *Roman Sanatı* adlı çok etkili kitabında en çok sayfayı roman kişilerine ayırmış, roman kahramanlarının çeşitleri, sınıflanması, nasıl kurulup, nasıl geliştirilecekleri konusunda çok akıl yürütmüştür. Bu kitabı, romancı olmak için çok büyük bir istek duyduğum yirmili yaşlarımda okurken, bir yandan hayatta insan "karakterinin" hiç de böyle önemli olmadığını düşünür, ama romanlarda önemliyse hayatta da önemli olmalıdır, zaten hayatı tanımıyorum diye düşünür; diğer yandan da başarılı romancının, Tom Jones, Ivan Karamazov, Madame Bovary, Goriot Baba, Anna Karenina ya da Oliver Twist gibi unutulmaz bir kahraman yaratması gerektiği sonucunu çıkarırdım. Gençliğimde üzerime vazife edinmeme rağmen, daha sonra hiçbir romanıma kahramanının adını veremedim.

Roman kahramanlarının karakterlerine, tuhaflıklarına, unutulmazlıklarına gösterilen aşırı ve dengesiz ilgi, Avrupa'dan bütün dünyaya, tıpkı romanın kendisi gibi yayıldı. 19. yüzyılın sonunda ve neredeyse bütün 20. yüzyıl boyunca Avrupa dışındaki romancılar, kendi ülkelerinin insanlarını ve hikâyelerini roman denen yabancı oyuncağın imkânlarıyla "görürken",

kendi ülkelerinde bir Ivan Karamazov, bir Don Quijote yaratmakla yükümlü hissettiler kendilerini. Türk eleştirmenleri 1950'lerde, 60'larda beğendikleri köy romancılarını "Yoksul bir Türk köyünde bile bir Hamlet, bir Ivan Karamazov'un var olabileceğini bize gösteriyor," diye gururla överlerdi. Walter Benjamin'in hayranlık duyduğu Rus yazarı Nikolay Leskov'un en parlak romanının adının *Mtenskli Lady Macbeth'i* olması, bize sorunun yaygınlığını hatırlatmalıdır. (Aslında roman *Macbeth'den* çok *Madame* Bovary'den etkilenerek yazılmıştır.) Batı'nın merkezlerinde yaratılmış karakterleri, değişmez bir kalıp gibi görüp roman sanatının yeni yeşerdiği Batı dışındaki ülkelere, tıpkı Marcel Duchamp'ın hazır sanat eşyası gibi taşımak; bu yazarlara, kendi milletlerinin insanlarının "karakterinin" de Batılılar gibi derin ve karmaşık olduğu gurur ve tesellisini de veriyordu.

Edebi kişinin "karakteri" dediğimiz şeyin, özellikle romanda, insan kurgusu, yapay bir şey olduğunu, sanki bütün dünya edebiyatı ve eleştirel düşünce böylece uzun bir dönem unuttu. Schiller'in şeylerin "yapay" yanını göremeyen kişilere "saf' dediğini aklımıza bir kere daha getirelim ve edebi kişinin karakterinin yapaylığı konusunda bütün dünya edebiyatının neden bu kadar sessiz ve "saf" kaldığını biz de saflıkla soralım kendimize. 20. yüzyılın ilk yarısında bütün yazarlara bir hastalık gibi kolayca bulaşan ve "bilimsel" bir halesi olan psikoloji merakı yüzünden mi? Bütün insanların, her zaman her yerde aynı olduğunu zanneden saf ve kaba bir hümanist heyecan yüzünden mi? Batı edebiyatının, küçük ve okuru az kenar ülkelere hegemonik üstünlüğü yüzünden mi?

Pek sevilen ve Forster'ın en iyi ifade ettiği neden ise, roman yazılırken, edebi kahramanların duruma, olaylara, hikâyeye hâkim olmalarıdır. Neredeyse mistik yanları olan bu görüşe, pek çok yazar bir efsaneye inanır gibi imanla inanır. Romancının her şeyden önce ilk ve asıl işi bir kahramanı icat etmektir! Yazar bunu başarıyla yaptıktan sonra romanda neler olacağını, kahraman romancıya, tiyatrolardaki suflörler gibi fısıldayacaktır. Romanda ne anlatacağımızı biz romancılar bu edebi karakterden öğrenip yazmalıyız, demeye getirir Forster. Bu görüş insan karakterinin hayatlarımızdaki önemini kanıtlamaz. Yalnızca pek çok romancının, olay örgüsü ve hikâyeyi tam bilmeden romanlarını yazmaya başladığını ve ancak böyle yazabildiklerini gösterir ve bir sanat ve zenaat olarak roman yazmanın ve okumanın en zor yanına işaret eder: Romanlar uzadıkça; bütün ayrıntıları planlamak, akılda tutmak ve romanın merkezini sezdirmek zorlaşır.

Edebi kahramanı ve kişiliğini romanın merkezine yerleştiren bu görüşler, saflıkla ve eleştirilmeden öylece kabul görmüştür ki, yaratıcı yazarlık okullarında roman yazmanın kuralı olarak öğretilir. İnsanın “karakter” dediğimiz yanının bir kurmaca olduğunu, edebi kahramanların, tıpkı karakter gibi, inandığımız bir yapaylık olduğunu gösterebilmek için, bu konuşmaını hazırlarken girdiğim Amerika’nın büyük üniversite kütüphanelerinin dehlizlerinde de çok az şey bulabildim. Roman kahramanlarının unutulmaz karakterleri yolundaki belagatlı konuşmalar, tıpkı hayatta tanıdığımız insanların “karakteri” konusundaki dedikodular gibi, çoğu zaman boş konuşmadır yalnızca.

Roman sanatının temel derdinin hayatı doğru temsil etmek olduğuna inandığım için doğrudan söyleyeyim: İnsanlarda, romanlarda, özellikle 19. ve 20. yüzyıl romanında gösterildiği kadar “karakter” yoktur aslında. Bu satırları elli yedi yaşımda yazıyorum. Kendimde de romanlardaki gibi -Avrupa romanındaki gibi mi demeliyim?- bir “karakter” göremedim hiç. İnsan karakteri hayatlarımızın şekillenmesinde, Batı romanında ve özellikle edebi eleştiride gösterildiği kadar önemli de değildir. Romancıların ilk amacı olması da, yaşadığımız hayata uygun değildir.

Ama evet, bir karakter sahibi olmanın, tıpkı Rönesans sonrası resimde bir üslup sahibi olmak gibi, modern dünyada kitlelerden, diğer insanlardan farklı olmak gibi itibarlı bir yanı da vardır. Ama roman kişisinin karakteri değil, içinde yaşadığı manzaraya yerleşmesi, olaylar ve şeylerle çevrilmesidir daha belirleyici olan.

Roman yazarken içimdeki kuvvetli ilk dürtü, bildiğim bazı konuları kelimelerle “görmek”, yeni bir yerlere gitmek, hayatın hiç ifade edilmemiş bir bölgesini araştırmak, benimle aynı âlemde yaşayan pek çok kişinin yaşadığı durumları, duyguları, şeyleri ilk defa. kelimelere geçirmektir. İnsanlardan, eşyalardan, hikâyelerden, görüntülerden, durumlardan, inançlardan, tarihten ve bütün bu şeylerin yan yana gelmesinden oluşan bir doku vardır önce aklımda. Bu dokuyu örmek için hayal ettiğim bazı örgü kalıplar ve dramlaştırmak, öne çıkarmak, üzerinde derinleşmek istediğim durumlar da vardır önce aklımda. İster kuvvetli karakterleri olsun, ister karakteri benimki gibi önemsiz olsun, roman kişilerine bu yeni bölgeleri, şeyleri araştırabilmek için ihtiyaç duyarım. Roman kişisinin karakterini, tıpkı hayattaki gibi içinde yaşadığı ve yaşayacağı hikâye ve durumlar belirler. Bir romanda hikâye ya da olay örgüsü, anlatmak istediğim çeşit

çeşit durumlar iyi bir şekilde birleştiren bir çizgi; roman kişisi de, bu durumlarla belirlenen, iyi anlatmak istediğim bu durumların ortaya çıkmasına yardım eden biridir.

Bana ruhsal olarak benzesin benzemesin, yavaş yavaş hayal ederek ortaya çıkardığım kişilerle bütün gücümle özdeşleşmeye çalışının ki, romanın içindeki dünyayı roman kişilerimin gözünden görebileyim. Roman sanatının belirleyici sorusu, roman kahramanlarının kişilikleri, karakterleri değil, romandaki âlemin onlara nasıl göründüğüdür. Bir kişiyi anlamak, ahlaki yargıdan önce, dünyanın o kişinin bakış açısından nasıl göründüğünü kavramaktır. Bunun için hem bilgiye hem de hayal gücüne ihtiyaç duyarız. Bir romancı olarak esas işimin tek tek bütün roman kişileriyle elimden geldiğince özdeşleşmek, yazdığım romanın anlattığı dünyayı onların gözünden görmek olduğunu hiç unutmamaya çalışırım. Roman sanatını siyasi yapan şey, yazarların siyasi görüşleri ya da üye oldukları partiler değil; kültür, sınıf, cinsiyet vs. olarak kendimize benzemeyen birisini anlamak, ahlaki, kültürel, siyasi yargıdan önce şefkat duymak, yani bütün bu özdeşleşme ihtiyacı ve onun gücüdür.

Yazarın kahramanlarla özdeşleşmesinde, özellikle kitap cümle cümle yazılırken çocuksu bir yan da vardır. Çocuksu ama, “saf” değil. Kahramanlarla tek tek özdeşleşirken ruh durumum, çocukken kendi kendime oynarkenki ruh durumuma benzer: Bütün çocuklar gibi, kendimi başkalarının yerine koyar, hayali dünyalarda kendimi yeniçeri askeri, ünlü bir futbolcu ya da büyük bir kahraman olarak hayal ederdim. (Jean-Paul Sartre otobiyografisi Sözcükler’de, çocuksu “gibi yapmak” ile yazarlık arasındaki yakınlığı şiirsellikle saptamıştır.) Yazdığım romanın biçimsel oyunları da, yazma zevkime, bir başka çocuksu mutluluk verir. Roman yazarak geçimimi sağlamaya başladıktan sonraki yirmi beş yılda, çocukluğumda oynadığım oyunların benzerlerini yeniden oynamak gibi bir işim olduğu için, sık sık kendimi tebrik ettim: Romancılık, bütün zorluklarına, gerektirdiği büyük emeğe rağmen, bana hep çok eğlenceli bir iş olarak göründü.

Bütün bu özdeşleşme faaliyeti çocuksudur, ama bütünüyle “saf” değildir, çünkü aklımın bütününe hâkim olmaz. Aklımın bir yanı, bir çocuk gibi başkalarını taklit ile kahramanlarımın seslerini çıkarmakla, başkası gibi olmakla meşgulken, aklımın başka bir yanı da romanın bütününü dikkatle düşünür, genel kompozisyonu denetler, okurun anlatıyı ve kişileri nasıl

okuyacağını, göreceğini, yorumlayacağını hesaplar ve yazdığım satırların etkisinin ne olacağını çıkarmaya çalışır. Bütün bu ince hesaplamalar, çocukluktaki saflığın tersi bir kendinin bilincinde olma halini gerektirir ve romanın yapay, romancının “düşünceli” yanını koyar ortaya. Romancı aynı anda ne kadar çok “saf’ ve ne kadar çok “düşünceli” olabiliyorsa, o kadar iyi yazar.

Romancının başkalarıyla, çocuksulukla özdeşleşmeye yatkın saf yanının, kendi sesinin bilincinde olan ve bu yüzden teknik dertlerle meşgul düşünceli yanıyla çatışmasına -ya da uyuşmasına- iyi bir örnek, her romancının başkalarıyla özdeşleşme yeteneğinin bir sınırı olduğunu bilmesidir. Roman sanatı kendimizden bir başkası gibi ve başkalarından kendimiz gibi söz açabilme hüneridir. Ve tıpkı kendimizden başkası gibi bahsedebilmemizin bir sınırı olduğu gibi, kendimizi başkalarının yerine koyabilmenin de bir sınırı vardır. Kültür, tarih, sınıf, cinsiyet farklılıklarını aşıp her türlü kahramanı yaratabilmek -kendi dışımıza çıkıp bütünü görme, araştırma isteği-, roman yazmayı ve okumayı çekici yapan temel bir özgürleşme dürtüsü olduğu kadar, insanın insanı “anlama” sınırlarının farkına da varmaktır.

Roman yazmanın ve okumanın, özgürleşmek, başka hayatları taklit etmek ve kendini bir başkası olarak düşlemekle ilgili ahlaki bir yanı vardır. Romancılığın en zevkli yanlarından biridir bu: Yazarın iradesini kullanarak, araştırarak ve hayal ederek kendisini roman kişilerinin yerine koyarken, yavaş yavaş değiştiğini keşfetmesinden söz ediyorum. Romancı dünyayı kahramanının gözünden görmez yalnızca, yavaş yavaş kahramana benzemeye de başlar! Romancılığı, beni kendi görüş açımın dışına çıkmaya, başkası olmaya zorladığı için de çok seviyorum. Romancılığım sayesinde başkalarıyla özdeşleşerek, kendi dışıma çıkarak, kendime daha önce sahip olmadığım bir karakter edindim. Roman yaza yaza başkalarının yerine kendimi koyarak ruhumu otuz beş yılda terbiye ettim.

Kendi dışımıza çıkmak, herkesi, her şeyi, büyük bütünü görebilmek, mümkün olduğunca çok kişiyle özdeşleşip çok şey görmek; romancıyı, bütün manzaranın şiirselliğini yakalayabilmek için yukarılara, yüksek dağlara çıkan eski Çinli ressamlara benzetir. Çin manzara resmi âlimleri her şeyin yukarıdan aynı anda göründüğü bu resimleri mümkün kılan bakış açısının hayali olduğunu, aslında hiçbir ressamın dağın tepesine çıkmadığını da, naif meraklılara hatırlatmaktan hoşlanırlar. Benzer şekilde

romanda kompozisyon, bütünün görüneceği hayali bir nokta arayışıdır. Bu hayalı noktadan, romanın merkezi de en iyi şekilde sezilir.

Roman kişisini unutulmaz kılan şey işte bu büyük manzara içinde gezinişi, bu manzarayla iç içe geçişi, ona katılması, onun bir parçası olmasıdır. Anna Karenina'yı unutulmaz kılan şey, ruhundaki dalgalanmalardan ya da "karakter" dediğimiz şeyden çok, içine derinlemesine yerleştirildiği ve bu yüzden bütün ayrıntılarıyla bize gösterebildiği geniş, zengin manzaradır. Bütün bir Rus toplumudur bu. Romanı okurken hem bu manzarayı roman kahramanının gözünden görürüz hem de roman kahramanının manzaranın zenginliğinin bir parçası olduğunu biliriz. Daha sonra kahraman, parçası olduğu manzarayı bize hatırlatan unutulmaz bir işarete, bir çeşit ambleme dönüşür. *Don Quijote*, *David Copperfield* ya da *Anna Karenina* gibi uzun ve zengin romanların başkahramanlarının adlarını taşıması, roman kişisinin bütün manzarayı hatırlatan amblem benzeri işlevini daha da öne çıkarır. Çoğu zaman, "manzara" dediğim romanın genel görüntüsü kalır aklımızda, ama kahramanı hatırladığımızı sanırız. Kahramanın ve romanın adı, böylece hayalimizde romanın bize sunduğu manzaranın adı olur.

Roman kişisini içinde gezindiği manzaranın bir parçası haline getirmenin en kabul görmüş yolunu Coleridge, Shakespeare'den söz ederken dile getirmiştir: Bir tiyatro eserinde oyun kişilerinin karakterleri, tıpkı hayatta olduğu gibi, okura açıkça söylenmemeli, okur bunu kendi çıkarmalıdır. Coleridge'ın bu gözlemi, bazılarının, romanda edebi kişinin karakterinin kurulmasını ve okur tarafından yeniden keşfedilmesini roman sanatının temel sorunu olarak görmesine yol açmıştır.

Coleridge'in, edebi kişilikler hakkında bu sözleri, Shakespeare'den iki yüz küsur yıl sonra, İngiliz romanı yükselirken ve Dickens ilk romanlarını yazmak üzereyken kaleme aldığını hatırlayalım. Ama romanda sorun ve asıl mutluluk, roman kişisinin karakterini, onun davranışlarından çıkarmak değil, roman kişisiyle, en azından ruhumuzun bir yanıyla özdeşleşebilmek, böylece -geçici bir süre de olsa- özgürleşip başkası olmak, dünyayı bir de başkasının gözünden görmektir. Romanların asıl konusu, bu dünyada olmanın ve yerimizin anlamı ya da bu dünyada yaşamanın nasıl bir duygu olduğudur. Bu konu, insan karakteri ve psikolojisinden uzak değildir elbette, ama psikolojiden daha ilginçtir. Bir insanın karakteri değil, onun dünyanın her haline, her rengine, her olaya, her meyveye, yani

duyumlarının kendisine ulaştırdığı her şeye gösterdiği tepkidir önemli olan. Roman sanatının verdiği temel zevk ve ödül olan kahramanlarla özdeşleşme hissi, zaten bu duyumlar üzerine kurulmuştur.

Tolstoy bize Anna Karenina’nın şu ya da bu karaktere sahip olduğu için, Moskova-St. Petersburg treninde belirli bir şekilde davrandığını göstermez. Evliliğinde mutsuz olan bir kadının, Moskova’da bir baloda, yakışıklı ve genç bir subay ile dans ettikten sonra, dönüş treninde, elinde roman, hissettiği şeyleri tek tek anlatır yalnızca. Anna’yı unutulmaz kılan şey, bütün o küçük ayrıntıların doğru olmasıdır. Dışarıdaki karlı geceyi, kompartımanın içini, Anna’nın okuduğu ya da okuyamadığı romanı, her şeyi onun göreceği, ilgileneceği, hissedeceği kadar ve onun gibi görür ve hissederiz. Roman sanatının en belirgin yanı, dünyayı, kahramanların bütün duyumlarıyla “hissettiği”, anladığı gibi göstermektir. Uzaktan seyrettiğimiz büyük manzara, kahramanların gözünden, onların duyumları üzerinden tasvir edildiği için de, kendimizi kahramanların yerine koyar, derinlemesine etkilenir, bir kahramandan diğerine geçerek genel manzarayı içeriden hissedecek bir duygu olarak kavrarız. İçinde gezindiği manzaranın ayrıntıları, roman kişilerinin karakterine ışık düşürmez; tam tersine roman kişileri, bu manzaranın ayrıntıları ortaya çıksın, büyük manzara kesin ve açık bir şekilde aydınlansın diye hayal edilip kurulmuşlardır. Bunun için roman kişilerinin, algıladıkları dünya ile derinlemesine iç içe geçmeleri gerekir.

Bu iç içe geçme, bugünkü ikinci ve üçüncü konumuz: Romanda olay örgüsü ve zaman! Edebi kişiliğin karakterinin ya da ruhunun romanda asıl konu olmadığına karar vermek için, kafamızın “saf’ yanını unutup karakterin yapay yanını, “düşünceli” bir şekilde ortaya çıkarmamız gerekiyor: Edebi kişiliği kurmamıza ve anlamamıza temel olan şey, bu yapay durumdur. Romancı araştırmak, anlatmak istediği konulara, hayal gücünü ve yaratıcılığını üzerinde odaklamak istediği hayat deneyimlerine uygun bir şekilde kahramanlarını geliştirir.

Romancılar önce çok özel bir ruha sahip bir edebi kişilik icat edip, sonra bu kişinin istediği A, B ve C konularına ya da deneyimlerine sürüklenmezler. Önce A, B ve C konularını anlatmak ister romancılar. Sonra da bu konuları anlatmaya en uygun kahramanları hayal ederler. Ben hep öyle yaptım. Herkesin de bilerek bilmeyerek böyle yaptığını hissettim.

“Ben hep öyle yaptım!” sözü, bu konuşmaların alt başlığı da olabilirdi. Amacım roman denen biçimi nasıl anladığımı anlatmak: Benden önce binlerce yazarın geliştirip biçimlendirip harika bir oyuncak olarak önüme koyduğu bu biçimle hayal gücümü ben nasıl birleştirdim? Kendimi iyi anlar ve anladığımı iyi ifade edebilirsem, bütün insanlığı da (biraz olsun) ifade edebileceğini uman ihtiyatlı bir hümanistin iyimserliğine benzer bir bakış açım var. Kendi roman okuma ve romancılık deneyimimi içtenlikle anlatırsam, başka romancıların bir romanı kurarken kafalarının nasıl çalıştığını ifade edebileceğime saflıkla inanıyorum. Yani romanın teknik konularıyla meşgul, düşünceli yanımı, sizlere, okurlara kolayca ifade edebileceğime inanan saf bir yanım var.

Bu saf yanımla, Rus formalistlerinin olay örgüsü kuramına -mesela Viktor Şklovski’nin görüşlerine- kendimi yakın hissettiğini söyleyeyim. Plot ya da olay örgüsü ya da dizisi ve bazan da hikâye dediğimiz şey, anlatmak, üzerinden geçmek istediğimiz noktaları birleştiren bir çizgidir yalnızca. Ama bu çizgi, romanın malzemesini, içeriğini, yani kendisini değil, onu yapan binlerce on binlerce küçük noktanın kitaba dağılışına işaret eder. Bu noktalara birimler, konular, motifler, alt hikâyeler, hikâyecikler, şiirsel anlar, kişisel deneyimler, bilgiler vs. ne dersek diyelim, onlar beni bir romanı yazmaya sevk eden, heveslendiren irili ufaklı enerji toplarıdır. Nabokov *Lolita* hakkında yazdığı bir yazıda, bir kitabı yapan bu noktaların en belirginleri, en unutulmazları için “sinir uçları” demişti. Tıpkı Aristoteles’in atomları gibi, bu birimlerin bölünemez, başka bir şeye indirgenemez olduğunu hissederim.

Masumiyet Müzesi’nde, Aristoteles’in Fizikinden yola çıkarak, bu bölünemez noktalarla Zaman’ı yapan “an”lar arasında bir ilişki kurmaya çalıştım: Aristoteles’e göre tıpkı bölünemez, başka bir şeye indirgenemez atomlar gibi bölünemez “an”lar vardır ve bu sayısız anları birleştiren düz çizgiye de Zaman denir. Aynı şekilde, bir romanda olay örgüsü, bu irili ufaklı bölünemez birimleri birleştiren bir çizgidir. Roman kişisi de, bu çizginin, yani olay örgüsünün gerektirdiği (ne olacak duygusu) hareketi, dramı, haklı çıkaracak bir ruha, özelliklere, psikolojiye sahip olmalıdır elbette.

Romanı diğer uzun anlatılardan ayıran ve çok sevilen bir biçim yapan temel özellik, çizginin içindeki bu küçük noktaların (sinir uçlarının) her birinin hikâyenin içindeki kahramanlardan birinin gözünden görülmesi ya

da kahramanın duyguları ve algılarıyla ilişkilendirilmesidir. Olaylar ister birinci tekil şahısla, ister üçüncü tekil şahısla anlatılsın, roman yazarı ya da anlatıcı ses, bu ilişkinin farkında ister olsun ister olmasın, okur genel manzaradaki her ayrıntıyı olup bitenlere yakın bir kahramanın duygularıyla, ruh haliyle ilişkilendirerek okur. Roman sanatının, kendi iç yapısından gelen altın kuralı işte budur: Hikâye ile en alakasız, en insansız bir manzara ya da bir eşya tasviri bile, roman okuyucusunda kahramanların duygusal ve ruhsal dünyasının gerekli bir uzantısı izlenimi bırakır. Tren penceresinden dışarıya bakan Anna Karenina'nın, dışarıdaki manzarada gördüklerinin rastlantısal olabileceğini, trenin her türlü görüntüyle karşılaşacağını düz bir mantıkla düşünsek bile, romanı okurken, Anna'nın penceresinin önündeki kar taneleri bize genç kadının içinde bulunduğu ruh halini yansıtır. Moskova'da bir baloda yakışıklı subayla dans ettikten sonra evinin, ailesinin güvenliğine geri dönmek için yola çıkan Anna tren kompartımanına yerleşmiştir; ama aklı, dışarıdaki macerada, doğanın korkutucu gücünde ve güzelliğindedir. İyi bir romanda, manzara ya da eşya tasvirleri, küçük hikâyeler, belli belirsiz konu dışına çıkmalar, her şey, roman kişilerinin ruhsal dünyalarını, huylarını, hatta "karakterlerini" hissettirir bize. Bir romanı, başka bir şeye indirgenemez bu sinir uçlarından, "anlar"dan, yazan heveslendiren birimlerden, sözünü ettiğimiz noktalardan yapılmış bir deniz olarak hayal edelim ve her noktanın içinde, bir roman kişisinin ruhundan bir parça olduğunu hiç unutmayalım.

Aristoteles'in tarif ettiği Zaman, anları birleştiren düz bir çizgidir. Hepimizin bildiği ve üzerinde anlaştığı takvimlerin ve saatlerin gösterdiği nesnel zamandır bu. Diğer uzun edebi anlatıların ya da tarihlerin tersine romanlar, dünyayı içinde yaşayan insanların bakış açısından, onların ruhlarının ve duyarlıklarının bütün ayrıntıları üzerinden anlattığı için romanın zamanı, Aristoteles'in işaret ettiği düz ve nesnel zaman değil, kahramanların öznel zamanıdır.' Gene de özellikle kalabalık romanlarda olup bitenleri tam anlamak, kahramanların birbirleriyle ilişkilerini kurabilmek için, romanın içinde herkesin paylaştığı "nesnel zamanı" biz okurlar çıkarmaya çalışırız. Anlatım tekniklerinin yapaylığını önemsemeyen içten ve "saf' yazarlar, "Anna'nın, Moskova'da trene bindiği saatlerde, Levin çiftlikteki evinde," diye başlayan açıklayıcı cümlelerle romanın içindeki bu nesnel zamanı hayalimizde kurabilmemiz için biz okurlara yardımcı olurlar.

Birbirleriyle doğrudan ilişki halinde olmayan bütün roman kişilerinin ortaklaşa haberdar olduğu kar, fırtına, deprem, yangın, savaş gibi olaylar, kilise çanları, ezan sesleri, mevsim değişimleri, salgın hastalıklar, gazeteler, önemli merkezî olaylar, anlatıcı sesin uyarıları olmadan da romandaki ortak nesnel zamanı okurun hayal etmesine yardım ederler. Bu hayal etme süreci, aynı zamanda romanın anlattığı insanların "temsil" ettiği bir topluluğu, bir şehrin insanlarının kalabalığını, bir cemaat ya da bir milleti de hayal etmemize benzediği için siyasidir ve romanın şiirden ve roman kişilerinin iç şeytanlarından en çok uzaklaşıp tarihe en çok yaklaştığı yer de burasıdır. Bir romanı okurken ortak nesnel zamanın varlığını hissetmek, bir büyük manzara resmine bakıp her şeyi aynı anda görürken aldığımız zevke benzeyen bir duygu verir okura: Romanın gizli merkezini, tarihin kıvrımlarında ve bir topluluğun niteliklerinde bulduğumuzu sanırız, ama bence bu yanıltıcıdır. Ortak nesnel zamanın varlığını pek sık hissettiğimiz iki unutulmaz romanda, Savaş ve *Barış'ta* ve Ulysses'te derindeki gizli merkez tarihle değil, hayatın kendisi ve yapısıyla ilgilidir.

Nesnel zaman dediğimiz şey, romanın parçalarını birleştiren ve bir manzara resmindeki gibi ortaya çıkmasına yarayan bir çerçeve işi görür. Ama bu fark edilmesi zor bir çerçevedir ve bu yüzden anlatıcının yardımı gerekir: Çünkü roman yazarken ve okurken, anlatı bizi -resmin aksine- genel manzarayı görmeye değil, tek tek kişilerin gördüklerine, algıladıklarına, onların sınırlı bakış açısını izlemeye çağırır. İyi bir eski Çin manzara resminde hem tek tek ağaçları hem onların parçası oldukları ormanı hem de genel manzarayı bir anda görürüz. Romanda ise bireylerden kopup "nesnel zamanı" ya da romanın genel manzarasını görebilmek, hem okurlar için hem de yazarlar için zordur.

Anna Karenina hem gelmiş geçmiş en mükemmel romanlardan biri hem de Tolstoy'un defalarca düzelte düzelte romanı nasıl yazdığını bilenler için çok büyük bir özenle yazılmış bir kitaptır. Ama kahramanların tek tek hikâyelerini anlatırken hiçbir yanlış yapmayan Tolstoy'un, *Anna Karenina'da*, ortak nesnel zamanı iyi düzenleyemediğini, kahramanların takvimlerinin birbirini tutmadığını, yani romanda bir editörün fark etmesi gereken pek çok kronolojik hata olduğunu Nabokov -Tolstoy'dan zeki gözükmenin zevklerini de çıkararak- göstermiştir. Romandaki bu tutarsızlıkları, kitabı severek okuyan okur, Tolstoy'un eşzaman konusundaki uyarılarını da doğru sanarak okuduğu için fark etmez bile. Yazarın ve

okurun bu dikkatsizliği arkasında, romanları kahramanların serüvenlerine ve dünyayı algılayışlarına odaklanarak yazma ve okuma alışkanlığı yatar.

Conrad, Proust, Joyce, Faulkner ve Virginia Woolf'tan sonra olay örgüsünde zamanda sıçramalar yapılması, roman kişisinin "karakterinin", huylarının, kısaca ruhsal dünyasının okura gösterilmesi işinin bir parçası oldu. Bir romandaki olayları, takvim ve saat Sırasına göre değil, kahramanların hatırlayışı, dramdaki yeri ve en önemlisi kendi hayat görüşü ve içgüdüleriyle genel manzaraya yerleştiren bu modern yazarlar, dünyanın her köşesindeki roman okurlarına (artık roman bir dünya sanatı olmuştu!) kendi hayatlarını anlamanın, onun benzersizliğini kavramanın bir yolunun da, kendi öznel zamanlarına dikkat etmek olduğunu hissettirdiler. Modern romanın yardımıyla kendi kişisel Zamanımızın ve anlarımızın önemini keşfederken, roman kişisinin "karakterini", onun ruhsal özelliklerini ya da duygularını, romanın genel manzarasının bir parçası olarak görmeyi de öğrendik. Bu romanlar aracılığıyla kendi hayatımızın şimdiye kadar önem vermediğimiz küçük ayrıntılarını anlamak; onları genel manzaranın, tarihin içine bir anlamla yerleştirebilmek demekti. Dışarıdaki genel manzaraya ancak kendi duygularımızın, hayatımızın küçük ayrıntıları üzerinden girebilirsek her şeyi anlayabilecek gücümüz ve özgürlüğümüz olur.

Anna Karenina, Moskova'daki baloda genç bir subaydan duygusal bir ilişkiye girecek kadar etkilendiği, kırılganlaştığı için, trenin penceresinden görünen kar taneleri bize onun ruh halini anlatır. Bir roman kişisini icat etmek, kurmak, hepimizin hayattan bildiği bu türden, başka bir şeye indirgenemeyecek ayrıntılarla olay örgüsünü birleştirmek demektir. Benim için roman yazmak, genel manzarada (dünyada) roman kişilerinin ruh hallerini, duygularını, düşüncelerini görme hüneridir. Bunun için bir romanı yapan, sözünü ettiğim o binlerce küçük noktayı düz bir çizgiyle değil, zikzaklar çizerek birleştirmem gerektiğini hep sezerim. Eğer bir romanın içindeysek eşyalar, mobilyalar, odalar, sokaklar, ağaçlar, orman, manzaralar, pencereden dışarısının görünüşü, her şey bize kahramanların ruh halinin bir parçası olarak görünür. Roman kişilerinin "karakterleri", romanın genel "manzarasından" oluşur. Bu genel manzaraya, gördüğümüz diğer şeylere, eşyalara, resimlere, görüntülere gelecek dersimizde bakacağız.

Kelimeler, Resimler, Şeyler

Benim için roman yazmanın, genel manzarada roman kişilerinin ruh hallerini görme hüneri olduğunu geçen konuşmamda söyledim. Bu hüner bazı romancıların sanatında çok da önemli değildir ve bu duruma en iyi örnek Dostoyevski'dir. Dostoyevski'nin romanlarını okurken, bazan -çoğu zaman değil- şaşırtıcı bir derinliğe ulaştığımızı, hayat, insanlar ve daha çok da kendi ruhumuz hakkında çok derin bir bilgiyle karşılaştığımızı hissederiz. Hatta bu bilgi o kadar tanıdık ve derindir ki, öğrendiğimiz, tanık olduğumuz şeyden bazan korkarız da.

Ama Dostoyevski'nin bize verdiği bu bilgi ya da bilgelik görsel değil, sözel ya da -kelime uygunsa- "kelimesel"dir. Roman ve insan anlayışı olarak, Tolstoy da bazan, aynı cinsten olmasa da aynı sarsıcılıkta derinliklere ulaşır ve bu iki yazar, aynı dönemde ve kültürle yazdıkları için hep karşılaştırılır. Ama Tolstoy'un verdiği bilginin büyük bir kısmı görseldir.

Her edebi metin elbette hem görsel hem de sözel zekâmıza seslenir. Her şeyin gözümüzün önünde cereyan ettiği bir tiyatro oyununda, mesela *Hamlet'te* bile, ancak kelimeler aracılığıyla tadını çıkarttığımız pek çok şey olduğu gibi, son derece dramatik bir yazar olan Dostoyevski'de, mesela Cinler'deki intihar sahnesinde ne kadar dramatik olursa olsun bizi etkileyen kuvvetli bir görsel yan vardır (yan odada intihar eden birini kahramanla birlikte okurun düşlemesi!). Yine de okurun başını döndüren bütün gerilime rağmen -ya da belki bu yüzden- Dostoyevski'nin en etkileyici sahnesinden aklımızda pek az eşya, çok az görüntü ya da manzara kalır. Tolstoy'un dünyası incelikle, duyarlıkla örülmüş eşyalarda kaynaşırken, Dostoyevski'nin odaları sanki bomboştur.

Konuyu daraltmak ve daha kolay anlatabilmek için bu ayrımı genelleştirelim: Bazı yazarlar "kelimesel", bazı yazarlar "görsel" dir. Bununla bazı yazarların daha çok okurun "görsel hayal gücü"ne, bazı yazarların ise daha çok "kelimesel hayal gücü"ne seslendiğini kastediyorum. Homeros benim için görsel bir yazardır; onu okurken pek çok resim geçer gözümün önünden. Hikâyeden çok bu resimlerden hoşlanırım. Ama *Benim Adım Kırmızı*'yı yazarken dönüp dönüp yeniden okuduğum büyük İran destanı Şahnâme'nin yazarı Fırdevsi temel olarak

hikâyenin kendisine, kıvrımlarına dayanan kelimesel bir yazardır. Bu tür bir ayrımda, hiçbir yazar bütünüyle çizginin bir yanında değildir elbette. Her yazar hem görsel hem kelimesel hayal gücümüze seslenir. Ama bazı yazarları okurken daha çok kelimelerle, kimin kime ne dediğiyle, kelime oyunlarıyla, çelişkilerle, paradokslarla ya da anlatıcı sesin araştırdığı düşüncelerle meşgul oluruz. Başka bazı yazarlar ise kafamızda resimler, hayaller, manzaralar, eşyalar canlandırarak işlerini görürler. Değişik biçimleri kullanırken görsel ya da kelimesel olabilen yazara en iyi örnek Coleridge'dir. Şiirlerinde, mesela *Yaşlı* Gemici'de, okura bir hikâyeden çok, arka arkaya unutulmaz resimler çizen görsel bir şairdir. Ama düzyazılarında, kişisel defterlerinde, otobiyografisinde Coleridge, bütünüyle kavramlarla, kelimelerle düşünmemizi bekleyen çözümleyici bir yazar gibi davranır. Dahası, görsel hayal gücüyle yazdığı kendi şiirlerini, daha sonra kelimesel hayal gücüyle çözümleyerek nasıl yarattığını soğukkanlılıkla anlatır. Mesela *Edebi Biyografi'nin (Biographia Literaria)* dördüncü bölümü böyledir. Coleridge'den çok şey öğrenmiş olan Edgar Allan Poe da, "Kuzgun" adlı şiirini nasıl yazdığını yine aynı şekilde "Kompozisyonun Felsefesi" adlı yazısında kelimesel hayal gücümüze seslenerek açıklamıştır.

Görsel ve kelimesel edebiyat ayrımını yaşayarak anlamak için bir an gözlerimizi kapayalım ve bir konuya yoğunlaşarak bir düşünce, herhangi bir düşünce geçirelim aklımızdan. Sonra gözlerimizi açıp soralım kendimize: Düşünürken aklımızdan kelimeler mi, resimler mi geçti? İkisi de geçmiş olabilir. Bazan kelimelerle, bazan resimlerle düşündüğümüzü hissederiz. Çoğu zaman birinden öbürüne geçeriz. Görsel ve kelimesel edebiyat ayrımıyla edebi metinlerin kafamızdaki bu iki merkezden birini daha çok çalıştırdığını anlatmak istiyorum.

Şimdi asıl konumuza dönelim ve önemli, kuvvetli bir düşüncemi söyleyeyim. Romanlar temel olarak görsel edebi kurmacalardır. Bir roman en çok görsel zekâmıza, şeyleri gözümüzün önünde canlandırma yeteneğimize, kelimelerden resimler hayal etme gücümüze seslenerek üzerimizde etkisini kurar. Diğer edebiyat biçimlerine kıyasla romanların sıradan hayat deneyimlerimize, yaşarken bile kimi zaman fark etmediğimiz duyumlarımıza dayanarak ilerlediğini hepimiz biliyoruz. Romanlar dünyanın nasıl göründüğünden başka, kokuları, sesleri, tatları ve dokunmanın verdiği duyumları da -başka hiçbir edebi biçimin yapmadığı bir zenginlikle- tasvir eder. Romanın genel manzarası, kahramanların

gördüğü şeylerin yanı sıra dünyanın sesleriyle, kokularıyla, tatlarıyla, dokunma anlarıyla canlanır. Bu dünyada olmanın, yaşamanın, var olmanın, her an kendimize göre hissettiğimiz bu deneyimler arasında en belirleyici olanı, elbette ki, görmektir. Roman yazmak kelimelerle resim yapmak, roman okumak da başkalarının kelimeleriyle kafamızda resimler canlandırmaktır.

"Kelimelerle resim yapmak"tan, kelimelerle okurun kafasında çok belirgin ve kesin bir hayal uyandırabilmeyi kastediyorum. Konuşma sahnelerini bir yana bırakırsak, bir romanı cümle cümle, kelime kelime yazarken, her zaman kafamda önce bir resim, bir imge vardır. İşimin önce kafamdaki resmi berraklaştırmak, kesinleştirmek olduğunu bilirim. Oturup yazmaya başlamadan önce, başka romancılara göre daha çok plan yaptığımı, görece bir dikkatle kitabı bölümlere ayırıp tasarladığımı, okuduğum yazar biyografilerinden, hatıralardan ve tanıdığım romancılarda olan arkadaşça konuşmalarından çıkardım. Bir bölümü, bir sahneyi, bir küçük tabloyu (kendiliğinden resim sanatından bir kelimeye başvurdum burada!) kaleme alırken, önce onu ayrıntılarıyla gözümün önünde canlandırırım. Benim için yazmak, dolmakalemle üzerine yazdığım kâğıda bakmak kadar, gözlerimi sayfadan uzaklaştırıp pencereden dışarı bakarken, o sahneyi gözümün önünde canlandırma işidir. Yazacağım sahneyi bir film parçası gibi, yazacağım cümleyi bir resim gibi gözlerimin önünde canlandırmaya çalışırım.

Ama film ve resim benzetmesi bir yere kadar geçerlidir. En sonunda anlatacağım sahnenin ya da resmin kelimelerle en veciz ve en kuvvetle ifade edilebilecek yanını hayal etmeye, görmeye çalışırım. Görsel hayal gücüm, yazacağım bölümü sahne sahne, cümle cümle kurup ilerlerken, kelimelere geçebilecek ayrıntıları hayal etmeye çalışır. Bazan hayattan bildiğim bir ayrıntıyı hatırlar, gözlerimin önünde canlandırırım, ama onu kelimelerle ifade edemeyeceğimi anlayarak bırakırım. Bu yetersizlik çoğu zaman deneyimimin, yalnızca bana özgü olduğu izleniminden doğar. Flaubert'in yazarken aradığını söylediği "doğru kelime" *(mot juste)* hayal ettiğim görüntüyü eh iyi ifade edebilecek kelimedir. Romancı, hayal ettiği şeyi en iyi ifade edecek kelimeyi aramakla kalmaz yalnızca, yavaş yavaş en iyi ifade edebileceği şeyi hayal etmeyi de öğrenir. (Bu iyi seçilmiş imgeye de "doğru hayal" *(imagejuste)* demek gerekir.) Romancı, gözünün önünde canlandırdığı resmin ancak kelimelere geçirdiği zaman anlamı olacağını ya da kelimelere geçirebileceği şeyi hayal etmeyi öğrendikçe kafasındaki

görsel ve kelimesel düşünce merkezlerinin birbirine yaklaştığını hisseder. Belki de bu merkezler zaten iç içedir.

Kelimelerle imgelerin, edebiyatla resmin bu yakınlığını hatırlatmak için Latin şairi Horatius'un *Ars Poetica*'daki (Şiir Sanatı) ünlü mısrası "Ut pictura poesis"i ("Şiir de resim gibidir") hatırlatmak alışkanlık olmuştur. Horatius, Homeros'un bile kötü mısraları olduğu yolundaki fikirlerinden sonra birdenbire söyleyiverdiği bu ünlü dizeden sonraki pek bilinmeyen sözlerini de, bir manzara resmine bakmakla, bir romanı okumak arasındaki yakınlığı bana hatırlattığı için severim: "Şiir de resim gibidir. Bazısı yakından bakınca etkiler insanı, bazısı uzaklaşınca. Bazı resimler karanlık köşeleri sever, bazıları da eleştirmenin keskin yargısından korkmadığından olacak, iyice aydınlıkta seyredilmelidir. Bazıları bir kere hoşa gider, bazıları on kere bakılınca zevk verir insana."

Horatius, Şiir Sanatı'nın başka mısralarında da şiiri -edebiyatı- anlatmak için resim benzetmesine ve resim kavramlarına başvurur, ama düşünceleri ve örnekleri şiirden ve resimden alınan tatların benzeştiğinden öteye gitmez. Edebiyat ile resim sanatı arasındaki asıl "fark"ı, çözümleyici mantıkla, Alman oyun yazan, eleştirmen Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoön* adlı kitabında (1766) ortaya koymuştur. Alt başlığı "Resim Sanatının ve Şiirin Sınırları Konusunda Bir Deneme" olan uzun makalesinde Lessing, herkesin bugün üzerinde anlaştığı ve tartıştığı şu belirgin ayrımı ortaya koyar: Şiir-edebiyat, zaman esaslı bir sanattır. Resim -Lessing heykel örneği de verir- ve görsel sanatlar ise, hacim ile temellenirler. Böylece Lessing, edebiyat ile resim arasındaki temel farkı Kant'ın ünlü iki zihin kategorisine, Zaman ve Mekân'a indirgemiştir.

Bir manzara resmine baktığımızda, genel anlamı bir anda hemen kavrarız. Her şey karşımızda, hacmin içindedir. Ama bir şiirin ya da edebi anlatının genel anlamını kavrayabilmek için kahramanların, olayların zaman içindeki değişimlerini -yani hikâyeyi, dramı, olayları-anlamak gerekir. Olaylar, dram, zaman içinde yer alır. Ayrıca onları okumak, izlemek de zaman alır.

Aslında ayrıntılı bir manzara resminden zevk alabilmek için de -tıpkı Horatius'un dediği gibi- resme on kere bakmak, yakınlaşıp uzaklaşmak, resmin ayrıntılarıyla ilgilenmek, resimle bir süre geçirmek gerekir. Ayrıca bazı resimler bir hikâyeyi gösterebilmek, ayrıntılarıyla işleyebilmek için birden fazla zamanı, yani Aristoteles'in anlarını aynı çerçevenin içine de

koyabilirler. Büyük, geniş bir tablonun bir kenarında bir büyük savaşı başlatan ilk hareketi görebileceğimiz gibi, aynı resmin bir başka köşesinde uzun sürmüş savaşın sonunda yaralananları, yerlerde yatan cesetleri de fark edebiliriz.

Ama bu örnekler Lessing'in ünlü ayrımının kesinliğini zedelemez. İnsan ruhunu etkileme güçleri yüzünden kardeş sanatlar da denilen görsel sanatlar ile edebi sanatlar yakınlığını, Lessing Zaman ve Mekân gibi iki temel felsefi kategoriye indirgeyerek kesin bir farklılığa dönüştürmüştür. Bu ayrımdan romanlar hakkında kendi düşüncemi açıklamak için yararlanayım: Romanlar da, tıpkı resimler gibi, dondurulmuş anları gösterir bize. Ama bu küçük ve bölünemez anlardan (Aristoteles'in anları gibi) romanlarda bir değil, binlerce, on binlerce vardır. Roman okumak, kelimelerle tasvir edilmiş bu anları (Zaman'ı) hayalimizde resimlemek, yani Hacim'e çevirmektir.

Bir resme bakınca, -ister manzara resmi, ister bir hikâyenin bir anının gösterilmesi, hatta ister ölü doğa olsun- bir anda genel bir izlenim ediniriz. Bir romanı okurken ise durum bunun tam tersidir. Sayfaları çevirirken sürekli küçük ayrıntılarla, küçük resimlerle ilgilenir, genel manzaranın ne olduğunu çıkarmak için sabırsızlıkla bekler, her şeyi hatırlamaya çalışırız: Bir resim bize dondurulmuş bir "an"ı gösterirken, romanlar arka arkaya dizilmiş binlerce dondurulmuş anı sunar. Romandaki anların her birinin genel manzaradaki yerini, romanın merkezini nasıl gösterdiğini merak etmek, roman okumayı çoğu zaman gerilimli bir iş haline getirir. Yazar bize niye *şimdi* pencereden görünen kar tanelerini göstermekte ya da tren kompartımanındaki diğer kişileri niye ayrıntılı bir şekilde tasvir etmektedir? Tek tek ağaçları görüp onlarla ilgilenirken, bir yandan da bütün ormanın neresinde olduğumuzu, ormandan nasıl çıkabileceğimizi merak etmek; roman okumayı, bir romanın içinde kaybolmanın boğucu duygusuna yaklaştırır. Ama dikkatlerimizi canlı tutan şey, ormandaki ağaçların, bir romanı oluşturan on binlerce bölünemez "an"ın, duyumlara dayanan sıradan insani ayrıntılarla, çoğunlukla da görsel ayrıntılarla yapılmasıdır. İlgimizi canlı tutan şey, tek tek ağaçların kendisinden çok, onların kahramanlara görünüş şekli, şeylerin kahramanların ruh hallerine uygunluğudur.

Büyük bir resme bakarken, her şeyin karşısında olmanın coşkusunu duyar, resmin içine girmek isteriz. Büyük bir romanın ortasındayken ise, bütününü göremediğimiz bir âlemin içinde olmanın başdöndürücü zevkini

hissederiz. Ama her şeyi görebilmek için, romanın bölünemez anlarını hayal gücümüzle resme çevirmeye devam etmemiz gerekir. Bir romanın, okuyucunun kafasında, kelimeden resme çevirmesi gereken binlerce, on binlerce küçük andan yapılmış olması, roman okumayı, bir resme bakmaktan daha katılımcı ve bireysel bir iş haline getirir. Tek neden elbette bu değildir, ama yirmi iki yaşımdayken, işte tam bu yüzden resim yapmayı bırakıp roman yazmaya başladığımı düşünürüm bazan. Romanlar okurları kendi içlerine, resimlerin sanatseverleri içlerine aldığından çok daha derinlemesine aldığı için! Ya da Istanbul'da, resimlerimin içine girecek kimse bulamayacağımı sezdiğim için. Resmin karşısında dururuz, budur ilk tepkimiz. Romanın ise hemen içine girmek isteriz, giremezsek bile trendeki Anna gibi gayret ederiz.

Edebi metinlerle resmin ilişkisini gözden geçirmek, kelimelerin görsel hayal gücümüzü nasıl çalıştırdığını örneklerle tartışmak için arkadaşım Profesör Andreas Huyssen ile Columbia Üniversitesi'nde iki yıl verdiğimiz bir seminerde, konu kaçınılmaz olarak eski Yunanlıların *"ekphrasis"* dediği şeye geldi. Dar ve ilk anlamıyla *ekphrasis* görsel sanat eserlerini, resimleri-heykelleri şiirlerde tasvir etme işidir. Şiirdeki resimler ve heykeller, gerçek ya da hayali olabilir, tıpkı romanlardaki ayrıntılar gibi, bunu sormanın fazla bir anlamı da yoktur. En klasik anlamıyla en bilinen *ekphrasis* örneği Homeros'un İlyada'sının 18. kitabında ayrıntılarıyla anlattığı Akhilleus'un yeni kalkanıdır. Homeros bu kalkanın üzerine işlenen yıldızları, güneşi, şehirleri, insanları öyle bir anlatır ki, bu tasvir bütün bir âlemin kelimelerle çizilmiş resmine, hatta kalkanın kendisinden daha önemli edebi bir metne dönüşür. Daha sonra W.H. Auden, Homeros'un tasvirinden yola çıkarak başka bir şiir de yazacaktır.

Bu çeşit metinleri ben kitaplarımda çok yazdım, ama Auden'in yaptığı gibi, bir çağı yargılamak, yani ona uzaktan bakmak için değil, tam tersine, resmin içine yazıyla girmek, çağın bir parçası olmak için. Özellikle *Benim Adım Kırmızı'da,* resimlerdeki kahramanları, renkleri, eşyaları konuştururken -resim aracılığıyla anlatmak ve yeniden kurmak istediğim- bir âlemin içine girdiğimi, okuru da oraya çekebileceğimi hissediyordum. Geçmiş bizler için, ya eski yapılar ya eski metinler ya da eski resimlerdir. Yalnız yazıdan değil, resimden de yola çıkarak, geçmişin roman için gerekli bir yoğunlukla hayal edilebilir olduğunu düşünüp İstanbul'da Topkapı Sarayı Hazinesi'nde 16. yüzyılın sonunda bulunan kitapların ve murakkaların içindeki resimleri -ki çoğu bugünkü İran ya da Afganistan

topraklarında üretilmiştir- ayrıntılarıyla tasvir ederek, bu minyatürlerin kahramanları, eşyaları hatta şeytanları ile özdeşleşerek bir âlemi canlandırmaya giriştim.

Bu deneyimlerim bana, daha geniş bir *ekphrasis* yorumu olması gerektiğini öğretti. Aslında ister eski Yunan'dan ilhamla *"ekphrasis"* diyelim, ister yalnızca kelimelerle "tasvir" diyelim, sorun, gerçek ya da hayal, görsel dünyada yer alan "harikaları" -ya da sıradan görüntüleri-, onları hiç görmemiş olanlara kelimelerle anlatma işidir. Fotoğraf öncesi bir sanattan, fotokopilerin, baskıların, kopyaların hiç görünmediği bir âlemin zorluklarından yola çıktığımızı da unutmayalım. Kısaca *ekphrasis* ya da tasvirde sorun, görenlerin görmeyenlere, gördüklerini kelimelerle anlatmasıdır.

Bu tür metne iyi bir örnek, Leonardo da Vinci'nin "Son Yemek" adlı tablosu ve kopyaları hakkında Goethe'nin 1817 yılında yazdığı yazıdır. Goethe, bu yazıda tıpkı günümüzde bir uçak şirketinin dergisine yazılmış bir yazıda olacağı gibi, Alman okurlarına Leonardo da Vinci'nin kim olduğunu, bu tablonun çok ünlü olduğunu ve "birkaç yıl önce" Milano'da bu tabloyu gördüğünü anlatarak başlar söze. Goethe, okurlarından yazısının anlaşılması için resmin bir baskısını (gravürünü) önlerine koymalarını ister, ama yazısının havası, gördüğü bir şeyi hiç görmemiş olanlara tasvir etmenin ve yorumlamanın zevklerini, iştahını ve sorunlarını taşır. Resme ve mimarlığa meraklı olan, renkler üzerine iddialı ve akılsız bir de kitap yazmış olan Goethe'nin edebi yeteneğinin aslında görsel değil, kelimesel olması da edebiyatta sık sık karşılaştığımız bir çelişkidir, ama burada altını çizmek istediğim şey başka.

Roman yazma isteği, yaratıcı bir dürtü olarak, görsel şeyleri kelimelerle ifade etme hevesi ve isteğiyle hareketlenir! Kişisel, siyasal, ahlaki dürtüler elbette ki her romanın arkasında vardır, ama bu dürtüleri başka yollarla, mesela hatıralarla, röportajlarla, şiirlerle, gazetecilikle ya da başka edebi biçimlerle de doyurabilir insan. Çocukluğumda İstanbul'da, Türkiye'de televizyonun henüz olmadığı 1960'larda radyodan futbol maçlarını "naklen" anlatan konuşmacıyı -"spiker" kelimesi de Türkçeye böyle geçmişti- dinlerdik Naklen yayın spikeri, seyretmekte olduğu görsel harikaları kelimelere geçirir, bizler ise aslında çok iyi bildiğimiz stadyumda neler olup bittiğini, hangi futbolcunun sahanın neresine koştuğunu, topun şimdi Boğaz tarafındaki kaleye ne açıdan yaklaştığını kelimelerden yola

çıkarak gözümüzün önünde canlandırır, kelimeler sayesinde maçı görmüş kadar olurduk. Çünkü dinleye dinleye anlatıcının sesine, hünerine, kelime seçimine (tıpkı sevdiğimiz bir romancıyı okur gibi) alışmış, onun kelimelerini resimlere çevirmeyi öğrenmiş, hatta bunun tiryakisi olmuştuk. Naklen yayını dinlemek, bir futbol maçının kendisini seyretmek kadar tatmin ederdi bizi. Roman yazmak ve okumak da bu tür iletişimden zevk almak, ona alışmak, onu istemek, dünyayı kelimelerle görmek ve gördürmek mutluluğudur.

T.S. Eliot'ın "Hamlet ve Sorunları" adlı makalesindeki pek bilinen ve artık unutulan "nesnel karşılık" örneğinden söz açacağım. (Önce, Eliot'ın bu ünlü makalesinin başında edebi eserde kahramanın karakterinin ya da psikolojisinin o kadar da önemli olmadığı yolunda fikir yürüttüğünü bundan önceki konuşmam bağlamında hatırlatayım.) Nesnel karşılık ile Eliot, herkesin bildiği gibi, bir sanat ya da edebiyat eserinde duyguları ifade edebilmek için, sanatçının bu duygulara nesnel karşılık olacak "bir takım eşyalar, bir durum, bir dizi olay" icat etmesi gerektiğini hatırlatır bize. Romanda "nesnel karşılık" varsa eğer, o da kahramanın gözünden görülmüş, kelimelerle yapılmış bir anın resmidir. Eliot'ın "nesnel karşılık" ifadesini, Amerikalı romantik manzara ressamı Washington Allston'dan (1779-1843) aldığını da hatırlayalım. Allston, aynı zamanda Coleridge'in dostluğunu kazanmış bir şairdi de. Allston'dan otuz yıl sonra, aralarında Gerard de Nerval, Charles Baudelaire ve Theophile Gautier'nin de olduğu bir takım Fransız şair ve ressamı, şiirde önemli olan önce içsel, ruhsal manzara ve manzara resminde önemli olanın "duygu" olduğunu ifade edecekti.

Tolstoy, St. Petersburg treninde Anna'nın duygularının ne olduğunu anlatmaz. Onun yerine bu duyguları hissetmemizi sağlayan resimler çizer bize: Sol pencereden görünen kar, kompartımandaki hareket, havanın soğukluğu, vs. Anna'nın romanı "kırmızı" çantasından nasıl çıkardığını, küçük elleriyle kucağına nasıl bir yastık yerleştirdiğini anlatır Tolstoy. Hemen sonra kompartımandaki kişileri tasvir eder… O zaman biz okurlar Anna'nın kitabı okuyamadığını, sayfadan başını kaldırdığını ve kompartımandaki kişilerle ilgilendiğini anlar; Tolstoy'un kelimelerini kafamızda Anna'nın gördüğü resimlere çevirerek, onun duygularını hissederiz. Olayları, resimleri, kahramanların değil, okurun bakış açısından gördüğümüz, eski tarz bir edebi anlatı, mesela bir epik, bir destan okuyor olsaydık, Anna'nın romanını hevesle okuduğunu, anlatıcının şimdi onu

unutup çevreyi tasvir alışkanlığıyla kompartımanı anlattığını düşünebilirdik. Macar eleştirmen György Lukacs, “Anlatmak mı Tasvir Etmek mi?” adlı makalesinde, bu iki çeşit anlatıcı arasında kesin bir ayrım yapar. Tolstoy’un Anna Karenina’da anlattığı at yarışı sahnesini, Anna’nın ve diğer kahraman Vronski’nin bakış açısından, bu kahramanların duygularıyla özdeşleşerek okuruz. Oysa Zola’nın Nana’sında bir at yarışı anlatıldığında, biz okurlar olaya dışarıdan bakar, Lukacs’ın deyişiyle, “hareketin dışında, doldurma, abur cubur” pek çok bilgiyle, tasvirle karşılaşırız. Bir romanda, yazarın niyeti ne olursa olsun, okurlar manzara dediğim şeyi, eşyaları, kelimeleri, konuşmaları, görünen her şeyi kahramanın duygularının bir parçası, uzantısı olarak görürler. Bu da daha önce sözünü ettiğim romanın gizli merkezi sayesinde olur.

Eliot’ın “Bir takım eşya” dediği şeye geldik. Romanda sözünü ettiğim manzara, Stendhal’in *Kırmızı ve* Siyah’ın başında gördüğü manzaradan çok, şehir içlerinin, sokakların, dükkânların, vitrinlerin, odaların, ev içlerinin, mobilyaların, günlük eşyaların manzarasıdır. Stendhal’in *Kırmızı ve* Siyahlı şöyle açılır:

“Verrieres, Franche-Comte’nin en güzel kasabalarından biridir, denebilir. Sivri çatıları, kırmızı kiremitli beyaz evleri, en küçük kıvrımları ulu kestane ağacı kümeleriyle belirli bir tepenin yamacına kurulmuştur. Vaktiyle İspanyolların yaptıkları, şimdi bir yıkıntı haline gelmiş surların birkaç yüz adım aşağısından Doubs Irmağı akar.”

Roman sanatının 19. yüzyılın ortasında büyük gelişme göstererek Avrupa’da hâkim edebi biçim halini alması ile 19. yüzyılın ortasında Avrupa’nın zenginliğinin hiç beklenmedik bir şekilde katlanarak artması ve şehirlerin ve evlerin o zamana kadar hiç yaşanmamış bir eşya çokluğu ve çeşitliliği ile kuşatılması arasında bir ilişki görmemek imkânsız. Sanayi devriminin ürettiği aşırı zenginlik, Batı’da, özellikle şehir hayatında, çeşit çeşit yeni eşya, alet, tüketim malı, sanat ürünü, elbise, kumaş, resim, biblo ve ıvır zıvır ile kuşattı insanoğlunun hayatını. Bütün bu eşyaların tanıtıldığı gazeteler, onları kullanan sınıfların yeni hayatları ve zevkleri, reklamlar, şehri kuşatan çeşit çeşit işaret, levha, Batı medeniyetinde hayatın önemli ve renkli bir parçası oldu. Bütün bu görsel zenginlik, eşya çokluğu, şehirlerin karmaşası, eski güzel zamanlarda açıkça ve doğrudan görülebilen hayatın basit anlamını gerilere itiyordu. İnsanlar artık şehrin ormanında, tek tek ağaçlardan bütün ormanı göremez hale geldikçe, anlamın gerilerde bir yere

gizlendiğini hissediyordu. Bu yeni hayatta, modern şehir insanı, aradığı yeni anlamın bir kısmını, hayatını zenginleştiren bu yeni eşyalarla buldu. Bir insanın toplumdaki ve romandaki yeri, evi, eşyaları, odaları, misafir salonu, evindeki biblolarıı, ıvır zıvırı ile de belirleniyordu. Nerval, 1853'te yayımladığı *Sylvie* adlı şiirsel ve hayli görsel romanında, o dönemde eski tarz apartmanlara renk vermek için ıvır-zıvır toplamanın alışkanlık olduğunu söyler.

Avrupa'da mal, resim, eşya, ıvır zıvır çokluğunun uyandırdığı toplumsal ve kişisel iştahı, romanlarının manzarasının ayrılmaz bir parçası yapan ilk Balzac oldu. Stendhal'in *Kırmızı ve Siyah'ı* ve aynı yıllarda yazılan *Goriot Baba* da, olayların geçeceği yerin manzarasının dışarıdan görünüşüyle başlar. Ama yavaş yavaş içine girdiğimiz yer Stendhal'deki gibi bir vadiye yerleşmiş küçük ve şirin bir kasaba değil, sokak kapısından ve bahçesinden başlayarak Balzac'ın bütün ayrıntılarıyla tasvir ettiği bir pansiyondur. İçeride kumaşla kaplı koltukları, mermerle örtülü masayı, beyaz porselen içki takımını, çiçeklerle dolu vazoyu, yemek kokusunu, donuk sürahileri, mavi kenarlı kalın porselen tabak yığınını, barometreyi, kötü gravürleri, yeşil sobayı yalnız kahramanların yaşadığı yerdeki eşyaların tasviri olarak değil, pansiyoncu Madame Vauquer'nin ruhunun bir parçası gibi görürüz.

Eşyaları fark etmek, tasvir etmek, ev içlerinin ayrıntılarını görmek, Balzac için tıpkı izlerden suçluyu keşfeden dedektif gibi, roman kahramanlarının toplumsal konumlarını ve ruhsal durumlarını okura hissettirmenin bir yoluydu. Flaubert'in otuz beş yıl sonra yayımladığı *Duygusal* Eğitim'de ise kahramanlar da birbirlerini, tıpkı Balzac gibi eşyalarından, kıyafetlerinden ve oturma odalarını süsledikleri ıvır zıvırdan tanır ve değerlendirirler.

"[Matmazel Vatnaz] eldivenlerini çıkardı, odadaki mobilyayı ve biblolarıı inceledi. … Beğenisinden dolayı kutladı Frederic'i. … Yeşil elbisesinin kol yenleri dantel işlemeliydi; korsajında da bir süvari subayının üniforması gibi sırmalar vardı. Kenarları inik siyah tüylü şapkası alnını biraz örtmüştü…"

Yirmilerimdeyken Batı romanında benim sınırlı hayat deneyimimi aşan nesnelere ve elbiselere yönelik bu tür tasvir parçacıklarıyla karşılaştığımda, anlatılan şeyin ne olduğunu bilmediğim, görmediğim için, sözlüklere, ansiklopedilere başvurur, kelimeleri kafamda resimlere çevirmekte zorlanır,

bu eşyaları bir ruh durumunun uzantısı olarak görmeye çalışır ve bunu başarırsam rahat ederdim.

Fransız romanına bakalım: Balzac'ta, kahramanın toplumsal durumunu ortaya koyan eşya, Flaubert'de kişisel zevk ve karakter işaretine, Zola'da bir çeşit nesnellik gösterisine yarar. Aynı eşyalar -belki de artık aynı eşyalar değildir onlar- Proust'ta geçmişi hatırlatan bir güç, Sartre'da varoluşun boğuculuğunun işareti, Robbe-Grillet'de insandan kopuk esrarlı şeylere dönüşür. Perec'te ise eşyalar, listelerde markalarıyla birlikte dizi dizi sıralanırsa şiirselliği görülebilecek esrarlı şeylerdir. Yerine göre bütün bu görüşler inandırıcıdır. Her şeyden önce eşyalar, romanların küçük sayısız anlarının hem vazgeçilmez parçalarıdır hem de bu anların amblemleri, işaretleridir. Bir romanı okurken, bir yandan kahramanların bakış açısından dünyaya bakar, kahramanların duygularıyla özdeşleşir, bir yandan da kahramanların çevresindeki eşyaları, tasvir edilen manzaranın ayrıntılarını kahramanın duygularıyla kafamızda birleştiririz. Roman yazmak, kahramanın duyguları ve düşünceleriyle çevresindeki eşyaları birleştirmek, ikisini bir hamlede, bir cümlede aynı anda görebilmektir. O zaman saf roman okurunun yaptığı gibi, romandaki olaylar ile eşyaları, dram ile tasviri birbirinden ayırmaz, tek bir yekpare an olarak görürüz. Roman okurken "Tasvirleri adıyorum!" diyen okurun tepkisi elbette safiyanedir; ama "olaylar ile tasvirleri" ayıran yazar da bu tepkiyi hazırlamıştır. Bir romanın okuyup içine girmişken, genel manzarayı göremeyiz, tam tersi, ormanın neresinde olduğumuzu, sezgilerimizle çıkarmaya çalışırız. Ama romanı yapan tek tek ağaçlarla karşılaştığımızda, yani anların, cümlelerin her birinde, yalnız olayları, akışını, dramı değil, o anın "görsel karşılığı"nı da görmek isteriz. Bu, bir romanı kafamızda üç boyutlu, gerçek, inandırıcı bir dünya haline getirir. O zaman olaylarla, eşyalara, dramla manzara arasında bir ayrım değil, tam tersi, tıpkı hayatımızda yaşadığımız gibi, bir birlik olduğu hissedilir. Roman yazarken her zaman önce hikâyeyi kafamda resim resim görmem ve "doğru resmi" seçmem ya da yaratmam gerektiğini hissettim.

Bir örnek Henry James'dan vereyim. *The Golden Bowl (Altın Kâse)* adlı romanına yazdığı önsözde James, romanını kimin gözünden, hangi önemsiz kahramanın bakış açısından hikâye etmesi gerektiğine nasıl karar verdiğini anlatırken -bu James için her zaman en önemli teknik sorundur- "hikâyemi görmek" ("seeing my story") ifadesini kullanır ve sonra bu anlatıcıyı, olaylara çok karışmayan, ahlaki derdere gömülmeyen mesafeli duruşu

yüzünden bir “ressam” olarak adlandırır. Henry James, romancılığın kelimelerle resim yapmak olduğunu hep hisseden, önsözlerinde ve eleştiri yazılarında, panorama, resim, ressam vs. gibi ifadeleri gerçek ya da mecazi olarak sürekli kullanan bir yazardır.

Ya da Proust’un hayatını verdiği ünlü romanı için “Romanım bir resimdir,” deyişini hatırlayalım: Romanın sonuna doğru *Kayıp Zamanın İzinde*’nin kahramanlarından ünlü yazar Bergotte, Vermeer’in “Delft Manzarası” adlı resmindeki sarı renkli bir duvarı bir eleştirmenin Çin resimlerine benzettiğini gazetede okuyunca, hasta yatağından kalkıp aslında çok iyi bildiğini sandığı bu resmi görmeye gider. Ve Vermeer’in resminde sarı rengi görünce de, hayatının pişmanlık dolu son sözlerini söyler: “Son kitaplarım çok kuru; üst üste kat kat renk sürmem, bu küçük sarı duvar parçası gibi, cümlelerime kendi başlarına bir değer kazandırmam gerekirdi.” Pek çok Fransız romancısı gibi, sanata özellikle resme çok meraklı olan Proust’un yazar kahramanı Bergotte aracılığıyla burada, kendisine çok yakın bir görüşü dile getirdiğini hissediyorum. Ama “Bay Proust siz Bergotte musunuz?” sorusunu sorarak gülümseyelim önce.

Benim sevdiğim büyük romancıların ressam gibi olma azminde ya da resme duyulan bu kıskançlık ve “ressam gibi” yazamama pişmanlığında, benim için anlaşılmayacak hiçbir şey yok. Çünkü romancılık, kelimelerden önce, dünyayı resim olarak hayal etme işidir. Daha sonra, hayal ettiğimiz bu resmi kelimelerle ifade ederiz ki, okur da hayal etsin. Hatta romancı, Horatius’un ressamı gibi geri çekilip eserine uzaktan rahatlıkla bakamadığı için (çünkü bütün romanı bir kere daha okumayı gerektirir bu) tasvir ettiği âlemin eşyalarına -ormana değil, ağaçlara- tek tek anlara ve resimlere bir ressamdan çok daha yakındır. Resim bize gerçekliğin doğrudan bir temsilini ya da taklidini verir. Bir resmin karşısındayken, yalnız resmin ait olduğu âlemi değil, Heidegger’in, Van Gogh’un “Bir Çift Ayakkabı” adlı resminin karşısında hissettiği gibi, resmin şeyliğini, eşya olma halini de hissederiz. Çünkü resim bizi âlemin ve şeylerin temsili ile doğrudan karşılaştırmıştır. Romanda ise bu âlemle ve şeylerle, yazarın tasvirlerini hayalimizde resimlere çevirerek karşılaşabiliriz ancak. Kutsal metinler “Önce söz vardır,” der. Roman sanatı da, sanki “Önce resim vardır, ama onu kelimelerle anlatmak gerekir,” demektedir.

Resimlerin, imgelerin kelimelerden önce gelmesi, durumu derinden sezen romancıların ressamlara karşı duyduğu gizli eksiklik duygusunu -ya da

örtülü kıskançlığı- açıklar. Ama romancı ressam olmak isteyen kişi değil, kelimelerle, tasvirle resim yapmak isteyen kişidir yalnızca. Bu noktada, romancının kahramanlarıyla özdeşleşmesi, dünyayı kahramanlarının gözüyle görmesi zorunluluğu ile şeyleri kelimelerle tasvir etme zorunluluğu arasında beliren koşutluk hakkında bir iki şey söyleyeyim. Henry James *Altın* Kase'ye yazdığı önsözde, ahlaki olarak olayların içine fazla girip karışmayan, uzaktan bakan anlatıcı kahramanına "ressam" der. Bana göre ise, tam tersi doğrudur bunun. Romancı, kahramanlarını çevreleyen şeyler ile, tıpkı kahramanları kadar ilgilendiği, romanın dünyasının dışında değil, tam içinde olduğu için "şeyleri" gerektiği gibi, bir ressam gibi tasvir edebilir. Flaubert'in "doğru kelimesi"nden önce romancının bulması gereken "doğru imge" ancak manzaranın, olayların, romanın dünyasının içine bütünüyle girince bulunur. Romancının kahramanına duyması gereken şefkat de ancak böyle gösterilir. Romanda eşyaları tasvir, kahramanlara duyulmuş şefkatin sonucu ve ifadesidir.

Kimliğimin bir kısmı insan figürünü resmetmekle arası pek de iyi olmayan İslam kültüründen geldiği için, kendi hayatımdan bir iki örnek vereceğim: Çocukluğumun İstanbulu'nda, laik devletin teşviklerine rağmen, karşısına geçip seyretmekten zevk alınacak bir resim sanatı yoktu. Öte yandan İstanbul sinemaları, perdede ne gösterilirse gösterilsin, seyretmekten büyük zevk alan kalabalıklarla ağzına kadar dolardı. Ama sinemalarda, tıpkı modernlik öncesi edebi anlatılarda ve epiklerde olduğu gibi, dünyayı ve eşyaları kahramanların bakış açısından değil; dışarıdan, uzaktan yargılayarak seyrederdik. Yabancı filmlerin Batı'dan, Hıristiyan dünyasından gelmesinin elbette etkisi vardı bunda. Hem yerli hem yabancı roman ya da film kahramanlarına duyduğumuz şefkat eksikliğinin arkasında resim sanatına duyulan ilgisizliğin yattığını derinden derine hisseder, ama tam anlayamazdım. Belki de şeyleri, insanları, başkalarının gözünden görmenin, bizleri ait olduğumuz cemaatlerin inançlarından koparacağını korkuyla sezdiğimiz için. Ben geleneksel dünyadan modern âleme roman okuya okuya geçtim. Bu, ait olmam gereken bir cemaatten kopup yalnızlığa geçmek anlamına da geliyordu.

Hayatımın aynı döneminde, yirmi üç yaşımdayken, yedi yaşımdan beri içimde taşıdığım ressam olma isteğini bırakıp roman yazmaya başladım. Bu geçişi ise mutlu olmak ile ilgili bir karar olarak yaşadım. Çocukluğumda resim yaparken olağanüstü mutlu olurdum, ama bu zevk, o yaşlarda birdenbire ve hiçbir zaman tam olarak anlayamadığım bir nedenle kesildi.

Sonraki otuz beş yılda, roman yazarken, aslında resme daha çok ve daha doğal bir yeteneğim olduğunu düşündüm. Ama bilmediğim bir nedenden, artık kelimelerle resim yapmak istiyordum. Resim yaparken daha çocuksu ve saf, roman yazarken daha yetişkin ve düşünceli hissettim kendimi. Romanları sanki yalnızca aklımla yazıyor, resimleri de sanki yalnızca yeteneğimle yapıyordum. Resim yaparken elim çizgiyi çeker, boyayı sürerken, gözlerim, elimin resmettiğine neredeyse hayretle bakar, aklım olup biteni çok sonra anlardı. Roman yazarken ise, aynı coşkuya kapılınca ormanın neresinde olduğunu çok sonra anlarım.

Victor Hugo'dan August Strindberg'e hem resim yapmanın hem roman yazmanın mutluluğunu bilen pek çok yazar vardır. Coşkulu manzara resimleri yapmayı seven Strindberg, *Hizmetçinin* Oğlu adlı otobiyografik romanına resim yapmanın kendisini "afyon çekmiş gibi, tarif edilemeyecek kadar mutlu" ettiğini yazar. Romanda da, resimde de en yüksek amaç bu mutluluk olmalı.

Müzeler ve Romanlar

Uzun bir zamandır, İstanbul'da bir müze kurmaya çalışıyorum. Bunun için, on yıl önce, yazıhaneme yakın Çukurcuma semtinde 1897'den kalma, harap bir bina aldım; mimar arkadaşlarımın yardımıyla yapıyı yavaş yavaş günümüzün zevkine ve kendi keyfime uygun bir müze mekânına çevirdim. Bu işleri yaparken bir yandan da bir roman yazıyor, o romanda bu evde 1975 ila 1984 arasında yaşadığını hayal ettiğim kurmaca bir ailenin kullanacağı eşyaları eskicilerde, bitpazarlarında arıyor, eski şeyleri atmayan tanıdıklardan topluyordum. Yazıhanem eski ilaç şişeleri, düğme dolu torbalar, Milli Piyango biletleri, oyun kâğıtları, elbiseler ve mutfak eşyaları gibi şeylerle yavaş yavaş doluyordu.

Roman için, çoğunu bir içgüdüyle aldığım -mesela bir ayva rendesi- bu eşyalara uygun durumlar, anlar, sahneler hayal ediyordum. Sözgelimi romanımın kahramanı Füsun'a uygun olacağına karar verdiğim turuncu güllü ve yeşil yapraklı bir elbiseyi önce bir eskiciden buluyor, sonra bu kurmaca kişinin bu elbiseyi giydiği sahneyi (araba kullanmayı öğrenme sahnesi!) yazarken elbiseyi önüme koyarak ayrıntıları kaleme alıyordum. Ya da İstanbul'un eski kitapçılarından birinde gördüğüm 1930'lardan kalma siyah beyaz bir fotoğrafın, kahramanlarımdan birinin gençlik yıllarına ait

bir fotoğraf olduğunu hayal ediyor; hikâyemi bu fotoğrafın anlattığı şeylerin üzerinden geçiriyor ya da bazan fotoğrafı da anlatıyordum. Kahramanlarımda, pek çok romanımda olduğu gibi, kendimden, annemden, babamdan, aile yakınlarından pek çok şey olduğu için, sevdiğim, hatırladığım eşyaları onlardan alıp, önüme koyup, ayrıntılarıyla tasvir edip, hikâyemin bir parçası yapıyordum.

Böyle böyle, eşyalar bulup onlara bakarak, onları tasvir ederek ya da bazan da tam tersi, romanın gerektirdiği eşyaları dükkânlarda arayarak, kimi zaman sanatçı ya da zanatkârlara sipariş edip üreterek romanın *Masumiyet* Müzesi'ni bitirip 2008'de yayımladım. Roman bittiğinde yazıhanem ve evim eşyalarla dolmuştu. Romanın anlattığı müzeyi açmakta da kararlıydım. Ama bugün konumuz bu müzenin kendisi değil. Hikâyede sözü geçen eşyaları toplayarak ya da eşyalara ilişkin hatıralardan yola çıkarak bir roman kurmanın entelektüel kaynakları da değil bugün konumuz. Bugünkü konumuz; gerçek eşyalar, resimler, elbiseler, fotoğraflar ile bir romanı hangi dürtülerle ilişkilendirdiğim. Geçen konuşmamda resimlerden ve şeylerden söz ederken açtığım romancı kıskançlığı, romancıların ressamları gizli açık, farkına vararak ya da varmadan kıskanması, bugün başlangıç noktamız. Heidegger'in "sanat eserinin eşya olma hali" dediği şeye kıyasla romanların okurun hayal gücüne ihtiyaç duymalarının yarattığı eksiklik duygusundan söz ediyorum.

Roman okurken, romanlar aracılığıyla düşünürken hissettiğimiz bu eksiklik duygusunu anlamaya çalışalım. Bir romanın içine girdikçe, romanın ormanı içerisinde mutluluk ve merakla kayboldukça, romanın dünyası bize yaşadığımız hayattan çok daha gerçek gelir. Bunun bir nedeni, romanların gizli merkezinin hayatın en temel özellikleriyle ilişkili olması, bu yüzden romanların hayatın kendisinden daha çok sahicilik duygusu vermesidir. Bir başka neden, romanların günlük, sıradan ve inandırıcı duyumlar üzerine kurulmasıdır. Diğer bir neden, -polisiye romanlar, aşk romanları, bilimkurgu ya da erotik romanlar gibi genel olarak basmakalıp biçimli tür romanlarını okurken hissettiğimiz gibi- hayatımızda eksik olan duyumları, deneyimleri romanlarda bulmaktır.

Neden ne olursa olsun, romanları severek okurken dünyanın sesleri, kokuları, görüntüleriyle karşılaştıkça, hayatta bulamadığımız bir gerçeklik duygusu hissederiz. Öte yandan karşımızda ne görülecek ya da dokunulabilecek bir eşya, ne bir koku, ne bir ses, ne de tadılacak bir şey

vardır. İyi bir romanı okurken kafamızın bir yanı gerçekliğin tam içinde, hatta çok derin bir yerinde olduğumuzu, hayatın tam böyle bir şey olduğunu hissettirir bize; ama duyumlarımız aynı anda böyle bir şeyin hiç olmadığını söylemektedir. Bu çelişkili durum, içimizdeki derin eksiklik duygusunun kaynağıdır bence.

Okuduğumuz roman ne kadar güçlü ve inandırıcıysa, içimizdeki eksiklik duygusu da o derecede can yakıcı olur. Romana ruhumuzdaki “saf’ yanla ne kadar çok kapılıp inanmışsak, bu dünyanın hayalı olduğunu kabul etmek de o derecede hayal kırıklığı yaratır bizde. Tıpkı romanın kurgusallığı hakkındaki bütün kuramları bilmesine rağmen, benim roman kahramanın Kemal olmadığımı unutan profesör arkadaşım gibi, roman okurlar da, okudukları şeyin içinde yazarın hayal gücünden pek çok şey olduğunu bilmelerine rağmen, bu hayal kırıklığından kurtulmak için romanda anlatılan dünyayı kendi duyumlarıyla da doğrulamak isterler.

On altı ila otuz yaşlarım arasında, belli başlı bütün Fransız romanlarını okuduktan sonra Paris’e gidince, romanlarda karşılaştığım yerlere koşmuştum ilk. Pere Lachaise tepelerinden, Balzac’ın kahramanı Rastignac gibi Paris’e bakmaya çalışmış (ilk romanın *Cevdet Bey ve Oğullarında* Rastignac’ı adını vererek kendine örnek alan bir kahramanın vardı), Sartre’ın *Akıl Çağı* adlı romanının ilk cümlesinde sözü edilen Vercingetorix Sokağı’nın sıradanlığına şaşmıştım. Avrupa’nın roman sanatına mekân olmuş büyük şehirleri, roman ile düşünmeyi öğrenmiş ve öğrendiklerinin yalnızca bir hayal olmadığına inanmak isteyen Batı dışı yazar adaylarıyla doludur. İspanya’yı elinde *Don Quijote* ile gezen romanseverleri hepimiz biliriz. Burada hayat ile romanın ironisi, bu romanın kahramanının da şövalye edebiyatı ile gerçekliği birbirine karıştırmasıdır. Kurmaca ile gerçeklik arasında kalma örneklerinin en sarsıcı olanı, romanların birer masal olduğunu söyleyen Vladimir Nabokov’un 1872 yılında *Anna Karenina’nın* arkasındaki “gerçekliği” gösteren bir notlandırılmış edisyonunu hazırlamaya girişmesidir. Bu iş yarıda kalmasına rağmen Nabokov, Anna’nın Moskova’dan St. Petersburg’a giderken bindiği tren vagonunun planını araştırıp çizmiş, kadınlara ayrılmış ilkel kompartımanda yoksul yolcuların nasıl oturduğunu, sobanın nerede durduğunu, pencerelerin nerede olduğunu, Moskova-St. Petersburg arası mesafenin kaç mil olduğunu dikkatle işaretleyip yazmıştır. Bu notları, benim yaptığım gibi, zevkle okumak, romanın dünyasını ya da Anna’nın düşüncelerini anlamaya yaramaz hiç. Ama Anna’nın hikâyesini gerçek sanmamıza, ona daha çok

inanmamıza ve içimizdeki eksiklik duygusunu bir an zevkle unutmamıza yol açar.

Romanın bir yandan bütünüyle kurmaca, bir hayal ürünü olduğunu kabul ederken, diğer yandan onun bir hayal ürünü değil, en küçük ayrıntısına kadar gerçekliğin doğru bir temsili olduğuna inanmak isteyen biz okurların çabasında, şimdi üzerinde durmak istediğim önemli bir gurur payı da vardır. Roman okurken, bir resme bakarken olduğu gibi gerçek bir şey ile karşı karşıya olmadığımızı, kelimeleri kafamızda resimlere çevirerek hayal gücümüzü işleterek romanın dünyasını aslında biz okurların tamamladığını daha önce söyledim. (Bu yüzden aynı romanı her okur kafasında kendine göre resimler ve kendine göre hatırlar.) Elbette bazı okurların hayal gücü tembel, bazı okurlarınki çalışkandır. Hayal gücü tembel okurlara seslenmek isteyen yazarlar, okurlarının kafalarında canlandırmaları gereken resmi değil, o resim okurun kafasında canlanınca hissedilecek duyguları, düşünceleri doğrudan okura söyleyiverirler. Okurun hayal gücüne güvenen romancı ise, romanın anlarını yapan resimleri kelimelerle yalnızca tasvir ve tarif edip duyguları, düşünceleri okura bırakırlar. Bazan -hatta sık sık- okurun hayal gücü resmi ve ona uygun duyguyu tamamlayamaz; “Romanı anlamadım,” deriz kendimize. Çoğu zaman ise hayal gücümüzü emek vererek çalıştırır, yazarın -ya da metnin kendisinin kafamızda canlandırmak istediği- ima ettiği resimleri gözümüzün önüne getirebilmek için büyük gayret sarf ederiz. Romanı anlamak, romanın tasvir ettiği resimleri hayalimizde görmek için verdiğimiz büyük çaba ve emek, yavaş yavaş bizi romanı gururla sahiplenmeye götürür: Romanın bizim için yazıldığı, romanı bir tek bizim anladığımız duygusundan söz ediyorum.

Bu sahiplenme duygusu, romanı kafamızda canlandırarak bizim tamamlamamızla, romanı biz okurların hayal gücümüzü çalıştırarak “gerçekleştirmemizle” de ilişkilidir. En sonunda romanın “gerçekleşmesi”, “başarılı olması” için romancının bizim gibi hayal gücü çalışkan, anlayışlı, iyi bir okura ihtiyacı vardır. Bu özel okur olduğumuzu kanıtlamak için de romanın hayal ürünü olduğunu unutmuş gibi yapıp, olayların geçtiği şehirlere, sokaklara, evlere gideriz. Bu istekte, romanın dünyasını daha iyi anlamak kadar, her şeyin “tam hayal ettiğimiz gibi” olduğunu görme dürtüsü de vardır. Romancının “doğru kelime” ile bize tarif ettiği “doğru resmi” gerçek sokaklarda, evlerde, eşyalarda görmek, roman okurken hissettiğimiz o eksiklik duygusunu hem biraz giderir (romandaki dünyayı

gözümüzle görürüz) hem de biz okurlara romanı okurken ayrıntıları doğru hayal etmiş olmanın gururunu verir.

Bu tür gurur ve bu duygunun diğer çeşitleri, romanlarla müzeleri ya da roman okurlarıyla müze ziyaretçilerini birleştiren ortak duygudur. Bugün konumuz müzeler değil, romanlar. Ama roman okurken, okurun hayal gücünün hangi dürtülerle çalıştığını daha iyi gösterebilmek için bu gurur ve müze örneğine devam edeceğim. Unutmayalım ki romancılar, tıpkı karşılarındaki oyuncunun sonraki hamlelerini tahmin ederek oynayan satranç oyuncular gibi, okurun hayal gücünü hesaba katarak ve bu hayal gücünü hareketlendiren dürtüleri göz önünde bulundurarak yazarlar romanlarını. Okurun kafasının nasıl çalışacağı, romancının çıkış noktalarının en önemlilerinden biridir.

Müzeler ve romanlar konusunu, bu karmaşık konuyu üçe ayırarak basitleştirmeye çalışacağım. Üç başlıkta topladığım konuların aslında iç içe olduğunu ve ortak noktanın gurur olduğunu unutmayalım.

1. Kendini önemsemek

Müzelerin arkasında; 17. yüzyıldan başlayarak uzak diyarlardan, tuhaf kaynaklardan gelen deniz kabuklarını, mineral örneklerini, bitkileri, fildişlerini ve resimleri sergileyerek kendi güçlerini göstermek isteyen zenginlerin, güçlülerin “Tuhaflıklar Odaları” (Cabinets of Curiosities) ve Harikalar Odaları (Wunderkammern) olduğunu hatırlayalım. İlk müzeler, bu anlamda Avrupalı prenslerin, kralların saraylarının en gösterişli odaları, salonları, iktidar sahiplerinin kendi güçlerini, zevklerini, inceliklerini eşyalar ve resimlerle sergiledikleri yerlerdi. Daha sonra bu seçkinler iktidardan düşünce ve Louvre saraydan müzeye çevrilince, temsiliyet konusunda çok büyük bir değişim olmadı. Louvre artık Fransız krallarının değil, Fransız halkının gücünü, kültürünü, zevkini temsil ediyordu ve resimler ve diğer sanat eserleri sıradan halkın ziyaretine de açılmış oldu. Bu geçişi kabaca, epiklerden, kralların, şövalyelerin maceralarını anlatan eski ve uzun anlatılardan, orta sınıfların hayatını hikâye eden romana geçişe benzetebiliriz. Ama burada üzerinde durmak istediğim asıl nokta, müzelerin ve romanların temsil gücü değil, arşiv niteliği.

Romanların hayatın temel özelliklerine, günlük hayat deneyimlerinden, sıradan duyumlarımızdan yola çıkarak vardığını daha önce pek çok kere söyledik. Romanlar aynı zamanda sıradan duyumlarımızın, sıradan şeyleri algılayışımızın, jestlerimizin, sözlerimizin, tavırlarımızın güçlü ve zengin

bir arşivini de oluştururlar. Yaşarken fark etmediğimiz çeşit çeşit ses, kelime, günlük konuşma tarzı, koku, görüntü, tat, eşya, renk, sırf romancılar onları fark ettiği, kelimelerle dikkatle saptadığı için saklanmış olur. Bir müzede bir eşya ya da bir resim ile karşılaşınca onların insanların hayatlarına, hikâyelerine, davranışlarına nasıl girdiğini, kataloğun yardımıyla yalnızca tahmin ederiz. Romanlarda ise yalnızca eşyalar değil, görüntüler, sesler, kelimeler de hayata karıştıkları, kullanıldıkları insan hikâyesinin ve günlük hayatının bir parçası olarak oldukları gibi saklanırlar.

Romanların bu arşiv ve bellek niteliği, özellikle günlük, sıradan konuşmalarda öne çıkar. Marguerite Yourcenar, ünlü tarihî romanları *Hadrianus'un Anıları* ve Zenon'da anlatıcı sesi hangi kitapları, yazarları, hatıraları okuyarak bulduğunu, atmosferi nasıl kurduğunu anlattığı "Tarihî Romanda Ton ve Dil" adlı parlak makalesinde konuya, 19. yüzyılda fonografın bulunmasına kadar, insanoğlunun "seslerinden", yani on binlerce yıl boyunca milyonlarca insanın çıkardığı seslerden geriye hiçbir şey kalmadığını hatırlatarak girer. Aynı şekilde 19. yüzyılın bazı büyük romancıları ve tiyatro yazarlarına kadar, insanın sıradan günlük hayat konuşmalarını, kendiliğindenliği, kopuk kopuk mantığı ve karmaşıklığı içinde yazıya geçiren bir yazar da hiç olmamıştır. "Fasulye tabağını uzatsana", "Kapıyı kim açık bıraktı?", "Aman dikkat et, yağmur geliyor!" gibi hayattan doğrudan çıkartılmış ve üslup kaygısıyla başka bir düzenlemeye uğramamış sıradan konuşmaların romanda önemini işaret ediyordu Yourcenar.

Eğer romanı roman yapan şey, hayatla ilgili derin bir anlam için sıradan günlük hayat gözlemlerini olduğu gibi saptayıp hayal gücüyle yeni bir düzene sokmaksa, Yourcenar'ın gözlemi, bize roman sanatının ancak 19. yüzyılda keşfedildiğini düşündürmelidir. Sıradan günlük hayat konuşmasının gücü, inandırıcılığı olmadan bir romanı hayal etmek zordur. Çünkü günlük dil, romanın dünyasının üzerine kurulacağı sıradan anların, gelişigüzel duyumların rengidir. Tabii, bu günlük konuşmaların illa ki her seferinde yeni bir satırda alt alta ve bütün ayrıntısıyla yazılması ve romanın manzarasına hâkim olması gerekmez. Pek çok şeyin yanında Proust'tan öğrenilecek önemli derslerden biri de budur.

Romanlar, insanın sıradan düşüncelerini, aklın kopuk kopuk, konudan konuya sıçrayışını günlük hayatın kelimeleriyle ifade ederek de dilin zevklerini, kokusunu, renklerini, tıpkı müzelerin eşyaları saklaması gibi

saklarlar. Romanlarda kelimeler, ifadeler, deyişler yalnızca saklanmaz, onların nasıl kullanıldıkları da kayda geçirilir. Joyce okurken günlük hayat dilinin zevklerini, oyunlarını -tıpkı konuşmayı yeni öğrenen bir çocuğu izlemenin mutluluğuyla- keşfederiz, ama Faulkner'dan Woolfa, Broch'dan Marquez'e iç konuşmada kafamızın nasıl çalıştığını görmekten çok, kendi kendimize konuşmalarımızın, dilin güzelliklerinin ve tuhaflığının saptanması bizi heyecanlandırır.

Günlük dilin saptanması önemli bir kıstastır ve bu açıdan ilk Türk romanı Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba* Sevdası'dır. Batılılaşmaya odaklanması, Batı hayranlığının tehlikelerine ve Batılılaşmacı entelektüellerin yapmacıklığına dikkat çekmesi açısından hâlâ sürmekte olan ve Osmanlı-Türk icadı "Doğu-Batı romanı" denen şeyin ilk örneklerinden olan bu romanın parlak yanı, 19. yüzyıl sonunda Batılılaşma özentili Osmanlı aydınının Jale Parla'nın deyişiyle "trajikomik akıl karışıklığını" Türkçe Fransızca anlaşılır anlaşılmaz bir kelime karışımı olarak temsil etmesidir. Tolstoy da, bir yandan Napolyon ile savaşırken, diğer yandan günlük hayatlarında Fransızca konuşan Rus seçkinlerinin yapmacıklı konuşmalarını gösterir bize. Ama *Savaş ve Barış*'ın iddialı kompozisyonundan, genişliğinden çok uzak olan *Araba Sevdası* "gerçekçi" bir hicivdir yalnızca. Tolstoy okurken kafamızın bir köşesiyle ve felsefi bir havayla araştırdığımız romanın gizli merkezini Ekrem'de hiç merak etmeyiz. Günlük konuşma dilinin yaratıcılıkla iyi saptanmış olmasıyla büyüleniriz yalnızca. Bu tuhaf ve özel romanı ilk okuyuşumda, zaman zaman kahkahalarla gülerken, bir anda kendimi 1896'nın Istanbulu'nda bir Osmanlı aydının kafasının ve günlük dilinin içinde bulmanın mutluluğunu hissetmiştim. Sıradan günlük hayat dilinin saptanıp yaratıcılıkla kullanılması, roman yazmanın bu vazgeçilmez zevki ve mutluluğu, ne yazık ki çeviride, başka dillerde çoğu zaman yok olup gider.

Yourcenar'ın yeterince vurgulanmadığını da söylediği, seslerin ve sıradan günlük konuşmanın roman sanatından önce kayda geçmediği gerçeği, bize "tarihî roman" denen şeyin saçmalığını ya da imkânsızlığını da hatırlatmalıdır. 1901'de yazdığı bir mektupta, Henry James, tarihî romanların "ölümcül ucuzluğu"ndan ve okurların saflığından *(naivete* kelimesini kullanır) söz ederken yalnızca kelimelerden değil, başka bir zamanın bilincinde olmanın, o zamanı canlandırmanın zorluklarından da söz ediyordu. Tarihî romanın *Benim Adım Kırmızı*'yı yazarken, bu yapaylıktan kurtulmak için, Osmanlı kadı sicillerini ya da narh defterlerini

dikkatle okuyup günlük hayat ayrıntısı bulmanın yetmeyeceğini biliyordum. Özellikle hiç bilmediğimiz 16. yüzyıl Istanbulu'nda günlük konuşma konusunda romanımı yapaylıktan korumak için onun yapay yanını ortaya çıkarmaya, abartmaya böyle karar verdim ve arada bir kahramanlarımın başlarını okura çevirtip, onlara seslendirttim; eşyaları, resimleri konuşturdum; günümüz dünyasına pek çok gönderme yaptım… Borges, Calvino gibi temel olarak romancı olmayan ama kurmacanın metafiziğini araştıran yazarların etkisiyle 1980'lerden başlayarak dünya romanında ortaya çıkan ve kabaca postmodernist denen yenilikler, romanın -Henry James gibi Yourcenar'ı da meşgul eden- hakikiliği ve inandırıcılığını artırmış, roman ile düşünme geleneğini sağlamlaştırmıştır.

Ama romanların, üzerinde duracağım müzemsi nitelikleri; düşündürmekten çok saklamak, korumak, unutulmaya direnmek ile ilgilidir. Tıpkı Batı'da pazar günleri müzelere gidip, kendi geçmişlerinden bir şeyler saklandığına inanan ve bundan mutluluk duyan aileler gibi, roman okurları da çevirdikleri sayfalarda, gerçek hayatta otobüse bindikleri kendi otobüs duraklarıyla, okudukları gazeteyle, sevdikleri filmle, seyrettikleri manzara ve akşam güneşiyle, içtikleri gazozla, gördükleri afiş ve reklamlarla, yürüdükleri sokaklar, caddeler, meydanlarla ve -*Kara Kitap* yayımlandıktan sonra gördüğüm gibi- gittikleri dükkânla (Alaaddin'in dükkânı) , hatta giydikleri elbiseyle karşılaşmaktan büyük mutluluk duyarlar. Bu mutluluğun bir nedeni, müzelerde hissettiğimiz bir yanılsamaya benzer: Tarihin boş ve anlamsız olmadığı, yaşadığımız hayattan bir şeylerin saklanacağı duygusu ve gururudur bu. Gerçek edebiyatın, kitapların, romanların ölümsüzlüğü konusundaki popüler ve boş inançlar da -ben de sık sık kapılırım bu inançlara- bu gurura ve teselliye destek olur. Romanlar eşyanın kendisini değil, şeylerle algılarımızın buluşmasını, renklerin, seslerin, sözlerin, manzaranın bize nasıl göründüğünü kaydedip en azından bir süreliğine sakladığı için, roman okurunun aldığı haz müze gezerinkinden farklı olur: Yalnızca bize ait şeylerin saklandığı duygusu değil, bize ait deneyimlerin, bize ait hayatların romanda kaydedilip saklandığı duygusudur bu.

Pek çok romancı gibi, ben de bu duyguyu ifade eden "Tam benim gördüğüm şeyleri görmüş, aynı şeyleri hissetmiş, benim hayatımı yazmışsınız!" sözünü çok işitmiş, bu iyi niyetli sözlere sevinınem mi, üzülmem mi gerektiğini çıkaramamışımdır. Çünkü bu sözü her işitişimde, kendimi hayal gücüyle boşluktan hikâyeler çıkaran yaratıcı bir romancı gibi

değil, bir cemaat olarak hep birlikte paylaştığımız bir hayatı kaydeden bir tarihçi gibi hissederim. Yeterince şerefli ve insanı mutlu edecek bir sıfat bence bu. Ama iyi niyetli okurun sözleri zamanla, tarihle, ölümlerle, cemaat dağılınca romanların da unutulacağı duygusunu verir. Büyük çoğunlukla da olan hep budur. Romanların kalıcılığı, yazarların ölümsüzlüğü gibi baştan aşağı gururdan oluşan bu konuyu bırakıp romanlar ve müzelerle ilgili ikinci konuya geleyim.

2. "Farklı olma" duygusu

Fransız sosyolog Pierre Bourdieu'nün sanat eserlerinden zevk almanın sanatsever seyircide uyandırdığı farklı olma duygularını toplumsal bağlamıyla derinlemesine ele aldığı kitaplarını severim. Bourdieu bazı gözlemlerini müzeler ve müze ziyaretçileri üzerinden yapmıştır. Ben ise romancılar ve roman okurlarına bir bakış atacağım.

Bir hikâye ile başlayayım. Proust'un büyük eseri 1940'lar ve 1960'larda yarıda kalan iki denemeden sonra, 1996 ile 2002 arasında, Roza Hakmen tarafından Türkçe'nin uzun cümleye yatkınlığı ve diğer incelikleri seferber edilerek en sonunda bütünüyle çevrilerek yayımlandı. İstanbul gazetelerinin büyük bir kısmı da bu başarılı çeviriyi alkışladı, Proust hakkında Türk basın ve televizyonunda pek çok şey söylendi ve yedi ciltlik romanın ilk ciltleri bu arada çok satan kitap listelerine bile girdi. O günlerde İstanbul Teknik Üniversitesi'nin kayıt gününde, yeni öğrenciler uzun bir kuyruk oluşturmuş. Hikâyeye göre, kuyruğun arkalarındaki bir kız, -Ayşe diyelim ona- çantasından biraz da gururla *Kayıp Zamanın İzinde*'nin bir cildini çıkarıp okumaya başlamış. Romanı kaldığı yerden okurken arada bir kitaptan başını kaldırıyor ve dört yılını birlikte geçireceği diğer öğrencileri süzüyor; özellikle az önünde duran, topuklu ayakkabılı, aşırı boyalı, pahalı bir markanın zevksiz elbisesini giyen bir başka kızın -ona da Zeynep diyelim- yüzeysel tavırlarına alaycılıkla gülümsüyor; Proust cildine daha sıkı sarılıyormuş. Ama Ayşe az sonra başını Proust cildinden kaldırdığında, Zeynep'in de çantasından aynı Proust cildini çıkarıp okuduğunu görmüş ve büyük bir hayal kırıklığına uğramış. Zeynep görünümlü bir kızın okuduğu romanı da ben artık okumam, diyerek Proust okumayı bırakmış.

Bourdieu, Ayşe'nin müzeye Zeynep gibi olmadığını kanıtlamak için gittiğini bize gösterirken, bu kararında bir hayli sınıf ve cemaat bilinci olduğunu da gösterir. Hikâyemizin gösterdiği gibi, roman okumada da aynı şeyler geçerlidir; ama duygunun, daha kişisel bir yanı da vardır: Roman

okurken yazarın yalnızca bizimle konuştuğu duygusuna sık sık kapıldığımızı, çünkü yazarın kelimelerini hayalimizde resimlerken çok emek verdiğimizi ve yazarın yazıya geçirdiği resimleri bulmaya çalıştığımızı daha önce söyledim. Bir süre sonra bir romana, ona verdiğimiz bu emek yüzünden de bağlanırız. Sayfaları ona verdiğimiz emekle yıpranmış roman ciltlerini bu yüzden saklamak isteriz. 1980'lerde, İstanbul'un kitle turizmine açıldığı yıllarda, otel odalarında turistlerin bıraktığı kitapları toplayıp satan bir eski kitapçıya her gidişimde, rengârenk cep kitapları arasında okumak isteyeceğim çok az roman bulabilir, insanların ancak emek vermeden okudukları kitapları atıp bırakabileceklerini anlardım.

Roman okuma, okuduklarımızı hayal etme emeğinin de başkalarından farklı ve seçkin olma İsteğimize açılan bir yanı vardır ve bu duygu bizden farklı hayatları olan roman kahramanlarıyla özdeşleşme isteğimizle de iç içe geçer. James Joyce'un Ulysses'ini okurken, önce hayatı, rüyaları, sokakları, şüpheleri, hesapları, efsaneleri bizimkinden farklı olan kahramanlarla özdeşleşmeye çalıştığımız için, ama daha çok da "zor" bir kitabı okuduğumuz için kendimizi iyi hisseder, aklımızın bir yanıyla seçkin bir iş yaptığımızı düşünürüz. Joyce gibi bir yazarı okurken, aklımızın bir yanı da Joyce gibi bir yazarı okumakta olduğumuz için kendimizi tebrik etmekle meşguldur.

Ayşe, üniversitenin ilk günü, çantasından Proust'u çıkarırken, hem sırada boş yere vakit kaybetmek istemiyor hem de büyük ihtimal farklılığını göstermek, kendi gibi olan diğer öğrencileri de kolayca bulabileceği toplumsal bir jest yapıyordu. Ayşe'nin, yaptığı şeyin anlamının fazlasıyla bilincinde olan "düşünceli" bir okur olduğunu söyleyebiliriz. Büyük ihtimalle Zeynep, romanların okurlarına verdikleri bu farklılık duygusunu Ayşe kadar hissetmeyen daha "saf' bir okurdu - en azından Ayşe'nin gözüne öyle göründüğünü yanılmadan düşünebiliriz. Okurun saf veya düşünceli olması, bir romanın yapay yanına dikkat edip etmemek kadar, o romanın hangi bağlamda ve nasıl okunduğuna ve yazarın bu bağlamdaki yerine dikkat ve merak etmekle de ilgilidir.

Karşı görüş olarak Dostoyevski'nin, gelmiş geçmiş en büyük siyasi roman olan Cinler'i siyasi düşmanlarına, Rus Batılılaşmacılarına ve liberallerine saldırmak için, bir çeşit propaganda kitabı gibi düşünüp yazdığı, ama bizim bu romanı bugün yalnızca insani derinliğinden haz

alarak okuduğumuz hatırlatılabilir. Romanların yazıldığı bağlam (ya da nerede, hangi kuyrukta okunduğu) değil, yalnızca metinlerinin bize söylediği şey önemlidir, denebilir. Bu isteği, bir müzede hangi zengin şirketin ya da devletin propagandası yapıldığına aldırmadan, karşısındaki resmin zaman dışı güzelliğiyle baş başa kalmak isteyen ziyaretçinin yalnızca resme bakma isteğine benzetebilirim. (Thomas Bernhard'ın bu istekle incelikle oynayan *Eski Ustalar* adlı bir romanı vardır.) Ama romanlar, ancak okuyucunun hayal gücüyle tamamlandığı, gerçekleştiği için onların "zaman dışı" güzelliğinden söz etmek imkânsızdır. Bir resme bakarken onun genel kompozisyonunu bir anda sezeriz, romanda ise genel kompozisyonu, "zaman dışı güzelliği" görebilmek için büyük bir zaman verip bütün bir ormanı tek tek ağaçları hayalimizde resimleyerek geçmemiz gerekir. Yazarın niyetlerini, yaşadığı kültürün eşyalarını ve dertlerini ve romanın ilk başta nasıl bir okuyucuya seslendiğini bilmeden hayalimizde bu resimlemeyi yapmak, kelimeleri tek tek ağaçlara çevirmek imkânsızdır. Balzac'ın, Stendhal'in, Dickens'in 19. yüzyılın ortasında keşfettikleri bugünkü haliyle bildiğimiz roman sanatı -buna büyük 19. yüzyıl romanı diyelim-, yalnızca yüz elli yıllıktır. Bu büyük yazarların Fransızca ve İngilizce konuşan milletlerin kalbinde bir çeşit ölümsüz simge, bir çeşit dil bayrağı gibi yaşayacağından hiç şüphem yok; ama yüz elli yıl sonra, yeni kuşakların benim onlardan aldığım zevki alacaklarından emin değilim.

Bir romanın tamamlanıp "gerçekleşmesinde", yazarın niyetleri kadar okurun niyetleri de önemlidir. Kendimden bir okur olarak söz edeyim: Tıpkı Ayşe gibi ve pek çok okur gibi ben de bir romanı, kimse onunla meşgul değilken, bu kitabı kendim keşfetmişim duygusuyla okumaktan ve yazarının mutsuz ve anlaşılmamış olduğunu hayal etmekten hoşlanırım. Anlaşılmamış romanın, en anlaşılmamış köşesini şimdi bir tek ben anlıyorumdur. O zaman hem kahramanlarla özdeşleşmem bana gurur verir hem de yazarın romanı kulağıma fısıldadığını sanırım. Bu gurur duygusunun son noktası, insanın o romanı kendi yazdığını sanmasıdır: Böyle bir Proust okurunu *Kara Kitap'ın* "Karlı Gece'nin Aşk Hikâyeleri" bölümünde anlattım. (Kimsenin gitmediği müzelere gitmekten çok hoşlandığımı, tıpkı *Masumiyet Müzesi*'nin kahramanı Kemal gibi, bekçilerin uyukladığı, parkelerin gıcırdadığı boş müzelerde Zaman ve Mekân ile ilgili bir şiir bulduğumu ekleyeyim buraya.) Kimsenin okumadığı bir romanı okumak bizde yazarına bir iyilik ediyormuş izlenimi uyandırdığı için, kitabı daha bir gayretle ve hayal gücümüzü daha çok çalıştırarak

okuruz. Bir romanı hakkıyla anlamaktaki zorluk; yazarın ve okurun niyetlerini bilip bilmemek değil, bu bilgileri metnin söylemek istedikleriyle bir denge içinde görebilmektir. Romancının metnini, okurun niyetlerini tahmin ederek yazdığım; okurun da romancının bu tahminle yazdığını tahmin ederek okuduğunu hiç unutmayalım. Romancılar, romanlarını, okurların kendilerini yazar sanarak ya da kendilerini anlaşılmamış ve mutsuz sanarak okuyacaklarını da sezer, ona göre yazarlar. Belki burada çok meslek sırrı veriyorum, belki beni loncadan atarlar!

Bazı romancılar, okurlarıyla arasındaki bu gerçek ya da hayali satranç oyununa hiç girmemek için, bazıları da bu oyunu sonuna kadar oynamak için yazarlar. Bazı romancılar okurun gözünde bir büyük anıt dikmek için (Borges gençliğinde yazdığı bir yazıda *Ulysses'i* bir katedrale benzetir), bazıları da Proust gibi okurların kafasında resimler canlandırmak için yazarlar. Bazı romancılar başkalarını anlamakla, bazı romancılar da başkalarınca anlaşılamamakla gururlanırlar. Bu çelişkili niyetler romanın doğasına uygundur: Roman yazarken bir yandan başkalarını anlamaya (başkalarıyla şefkatle özdeşleşmeye), bir yandan da romanın merkezini (onun derindeki anlamını, ormanın uzaktan bir bakışta görünüşünü) ustaca, incelikle hem saklamaya hem de ima etmeye çalışırız. Roman sanatının kalbinde yatan büyük çelişki, romancının dünyayı başkalarının gözünden görürken, kendi kişisel âlemini ifade etmeye çalışmasıdır.

3. Siyaset

Müzelerden bahsederken siyasetten bahsetmek, şimdilerde en çok yapılan şeylerden biri. Stendhal'in *Kırmızı ve Siyah'ın* sonunda bir konserde silah patlatmaya benzettiği, romanda siyaset ya da romanlardan söz açarken siyasetten söz etmek ise, özellikle Batı'da artık daha az yapılıyor. Belki de roman sanatı son yüz elli yılda çocukluk çağını bitirip olgunlaştığı, müzeler ise sorunlu bir çocukluk yaşadığı için. Bu durumdan şikâyetçi değilim. Siyasal roman sınırlı bir biçim, sınırlı bir türdür. Çünkü bana göre siyaset, en sonunda bizim gibi olmayanları kararlılıkla anlamama, romancılık ise anlama işidir. Ama romanda siyasetin sınırı yoktur, çünkü romancı hayal gücü kendine benzemeyenleri, başka cemaatlere, cinslere, kültürlere, sınıflara, milletlere ait olanlar anlamaya çalıştıkça siyasi olur. En siyasi roman hiç siyasi niyeti olmayan, ama her şeyi görmeye ve herkesi anlamaya, en büyük bütünü kurmaya, bu imkânsız işi başarmaya çalışan ve bu yüzden merkezi en derindeki romandır.

Bir müzeye gider, bazı resimlere, bazı eşyalara bakar, hafta sonu da serginin gazetede çıkan eleştirisini okuruz: Niye o resim değil de bu resim seçilmiştir, niye başka şeyler ihmal edilmiştir? Müzeleri ve romanlar aynı dertle yaralayarak birbirine benzeten şey, temsil sorunu ve bunun siyasi sonuçlandır. Romanda bu sorun, Batı dışındaki görece yoksul ve okuru az ülkelerde daha çok çıkar ortaya.

Konuya tersinden bir örnekle ve bir önyargımla başlayayım: Dünyanın geri kalan yerlerine göre Amerika'da romancılar, kimi temsil ettiklerini ve çoğu zaman bu sorunun kahredici yan sonucu olan, niye, kimin için, neden yazdıklarını dert etmeden, yerleşmiş bir edebi ortamın zenginliğini ve alışkanlıklarını doğal kabul ederek, sanki kendiliğinden yazıyorlar. Schiller'in, Goethe'nin saflığına duyduğu kıskançlık kadar olmasa da, Amerikan romancılarının bu rahatlığına imrendiğimi söyleyeyim. Önyargım, bu saflığın nedeninin yazarlarla okurların sanki aynı sınıfa, aynı cemaate ait olduklarını karşılıklı hissetmeleri; yazarların da birilerini temsil etmek için değil, sırf kendi mutluluklar için yazmalarıdır.

Dünyanın benim geldiğim görece yoksul ve Batı dışı bölgelerinde ise, temsil sorunu edebiyatın ve romanın kâbusu olur. Batı dışı yoksul ülkelerde yazarların çoğunlukla yukarı sınıflardan çıkmasıdır bunun aşikâr nedeni. Roman denen Batı biçimini kullanmak, kültürel olarak başka bir âleme ait olmak ve okur sayısının azlığı da bu derdi artırır. Bu yüzden romancılar, yaptıkları işin anlamı, romanlarının nasıl karşılanacağı konularında her romancı için gerekli gururu aşan bir hassasiyete kapılır ve bir dizi tepki verirler. Aşırı gururla aşırı gurursuzluk arasında giden bu tepkilerin her çeşidiyle Türkiye'de kırk yılı aşan romancılık hayatım boyunca karşılaştım ve bunların yalnızca Türkiye'ye özgü değil, Batı dışında okuru görece olarak sınırlı ülkelerde romancı olmanın zorunlu ruhsal yaraları olduğunu hissettim.

Birinci tepki, -hiç varolmayan, hiç gözükmeyen-okuru aşırı küçümsemek ve romanlarının okunmamasıyla övünmektir. Modernist edebi ahlakı kendilerine kalkan eden bu romancılar, başkalarıyla özdeşleşmekte değil, âlemlerini ifade etmekte başarılı olurlar. Milliyetçiler, cemaatçiler, ahlakçılar, bu romancıların düşlerinin ülkenin kültürüne ait olmadığını söyleyerek onlara hadlerini bildirir.

İkinci tür romancılar bir cemaatin, milletin parçası olmak için çırpınırlar. Hoşa gitme isteği ve tam tersi toplumsal eleştiri ve ahlakçılık heyecanı bu

romancılara yazma enerjisi, tasvir etme zevki ve her şeyi görme azmi verir. Ait olmak ve temsil etmekle gururlanan bu yazarlar, Stendhal'in roman için söylediği "yolda gezdirilen bir ayna" olmakta daha başarılıdırlar.

Basitleştirerek kuşbakışı vermeye çalıştığım bu manzara, elbette çok ayrıntılı ve benim bakışımın gördüğünden çok daha karmaşıktır. Sorunun karmaşıklığını ve çelişkilerini gösterebilmek için kendimden bir hikâye anlatayım:

Bütün romanlarımın görünüşte en politik olanı Kar'ı yazmak için Kars şehrine pek çok kereler gittim. İyi niyetli Karslı tanıdıklarım onlar hakkında bir şeyler yazacağımı anladıkları için, sorduğum soruları her seferinde içtenlikle ve heyecanla cevaplıyorlardı. Bu cevapların çoğu Kars'taki yoksulluk, yolsuzluk, dolandırıcılık, rüşvet, sefalet hikâyeleri olurdu. Herkes kimlerin kötü adam olduğunu anlatır, bunları korkmadan yazmamı isterdi. Karsh dostlarım, şehir hakkında, hayatları hakkında bu berbat hikâyeleri elimdeki mikrofona bir hafta boyunca anlattıktan sonra, dönüş için beni otobüs garına getirdiklerinde, her seferinde, hep bir ağızdan aynı şeyi söylerlerdi: "Orhan Bey, sakın bizim hakkımızda, Kars hakkında herhangi kötü bir şey yazmayın, olmaz mı?" Sonra, hiç de müstehzi olmayan bir gülümsemeyle beni yolcu ederler; ben de otobüsün koltuğunda, dünyanın benim kısmımda gerçeği yazmakla, sevilme isteği arasında kalan her romancı gibi düşüncelere dalardım.

Çıkış yolunun, Schiller'in Goethe'de bulduğu ya da benim önyargıyla Amerikalı ya da Batılı yazarlara atfettiğim bir saflık olduğunu hissederdim. Ama bunu yapabilmenin; kendi dertlerine gömülmüş, hatta bu berbat dertleri kimliğinin bir parçası haline getirip seven insanlar arasında ne kadar zor olduğunu da bilirdim.

Yalnızca kendi mutluluğum için Kars'tan bahsedemeyeceğimi anlardım. Şimdi yıllar sonra, belki de sırf kendi mutluluğum için roman yazamadığım için, sırf kendi mutluluğum için bir müze kuruyorum diye düşünüyorum bazan.

Merkez

Merkez; hayat hakkında derin bir görüş, bir çeşit sezgi, derindeki gerçek ya da hayali, esrarlı bir noktadır. Romanları bu yeri araştırmak, onu sezdirmek için yazarız ve romanların böyle okunacağını da biliriz. Ama ilk

başta, bir romanı hayal ederken, bu gizli merkez için yazdığımızı bazan düşünüp biliriz, bazan bilmeyiz. Bazan anlatmak istediğimiz bir hayat macerası ya da dünya ile ilgili yaşayarak öğrendiğimiz bir gerçek, bu merkezden çok daha önemli görünür bize. Bazan kişisel dürtüler, hayatımızı bir hikâye olarak anlatma heyecanı ya da başka hayatları, insanları, takımları toplulukları temsil etme isteği bize ahlaki ve estetik olarak o kadar önemli görünür ki, böyle bir merkez için yazdığımızı hatırlamak bile istemeyiz. Hikâye ettiğimiz olayların şiddeti, iç güzelliği, yeniliği, şaşırtıcılığı bize yazdığımız romanın bir merkezi olduğunu bile unutturabilir. Bazı romancılar kimi zaman, bazıları çoğu zaman yazdıkları romanların bir gizli merkezi olduğunu fazla düşünmeden bir ayrıntıdan diğerine, bir gözlemden, bir eşyadan, bir resimden ötekine içgüdüyle ilerleyerek yol alırlar. Roman yazmak bazılarımız için, sanki tek tek her ağaç ile içtenlikle ilgilenerek, her ağacı kayda geçirip tasvir ederek bir ormanı bir uçtan diğerine geçmeye benzer. Sonunda amaç hikâyeyi anlatmak, bütün ormanı geçmek gibi gözükür.

Ama manzaradaki ağaçların, evlerin, nehirlerin tek tek çekimine ne kadar kapılırsak kapılalım, her ağacın, her uçurumun harikuladeliği, tuhaflığı ve güzelliği ile ne kadar büyülenirsek büyülenelim, gene de manzaranın tek tek ağaçların, şeylerin toplamından daha derin ve esrarlı bir anlamı olduğunu da biliriz. Bunu bazan açıkça, bazan da aklımızın bir köşesiyle, bir huzursuzluk duygusuyla hissederiz.

Aynı şey roman okurları için de geçerlidir. Edebi roman okuru, manzaradaki her ağacın, hikâye boyunca karşılaştığı her kişinin, eşyanın, olayın, hikâyeciğin, resmin, bilgi parçasının, zaman içinde sıçramaların ve hatıraların ve arada bir okuduğumuz tasvirlerin arkalardaki o derin anlamı, “gizli merkezi” ima etmek için konulduğunu bilir. Romancı, bazı maceraları, bazı ayrıntıları kitabına onları yaşamış olduğu; onlarla hayatta karşılaşıp anlatmanın çekimine kapıldığı için ya da hayal gücünün ürünlerinin güzelliği için koymuş olabilir. Ama edebi okur, güzelliği, yaşanmışlığı kendisini etkileyen bütün bu parçaların gizli bir merkezi işaret ettiği için romanda yer alması gerektiğini bilir, romanı da bu merkezi arayarak okur.

Romanın merkezi, ilk başta, yazar için de, kendisini o romanı yazmaya sürükleyen sezgi, düşünce, bilgi vs. dir. Ama romancılar bu dürtünün ve anlamın roman yazıldıkça yer ve şekil değiştirdiğini bilirler. Çoğu zaman

merkez, roman yazıldıkça çıkar ortaya. Pek çok romancı merkezi önce bir konu, anlatılacak, hikâyeleştirilecek şeyler olarak görür ve derindeki anlamı da romanı yazdıkça keşfedeceğini, ortaya çıkaracağını bilir. Roman ilerleyip zenginleştikçe, yalnız tek tek ağaçlar değil, ağaçların birbirlerine karışan dalları, yaprakları özenle çizilip, resimleşip ortaya çıktıkça, yazarın da okurun da “gizli merkez” hakkındaki fikri değişmeye başlar. Roman okumak asıl merkezin, asıl konunun ne olduğunu araştırma işidir. Bir yandan yüzeydeki ayrıntılardan tat alırken, bir yandan da asıl konunun ne olduğunu merak ederiz. Bazan merkezi, yani romanın asıl konusunu araştırmak, okura yüzeydeki ayrıntılardan çok daha önemli görünür.

İyi bir örnek Borges’in *Moby* Dick hakkında yazdıklarıdır: “İlk başta okur, konunun balina avcılarının sefalet içindeki hayatı sanabilir,” der Borges. Çünkü *Moby* Dick’in başları, tıpkı bir toplumsal eleştiri romanı, hatta büyük bir gazete röportajı gibi balina avcılarının av ve zor hayat şartlarıyla doludur. “Sonra konunun Kaptan Ahab’ın çılgınlığı olduğunu sanırız. Onun gezegenimizin okyanuslarını tüketen balinayı takibi, sanki evrenin simgesi ve aynası gibi görünür bize… ” diye devam eder Borges. Çünkü *Moby* Dick’in orta kısımları, çok güçlü ve öfkeli bir roman kişisinin özel karakterinin işlenip ele alınacağı psikolojik romanlardan biri gibidir.

Ama asıl konunun, merkezin bambaşka bir şey olduğunu Borges bize şöyle hatırlatır: “Sayfa sayfa hikâye büyüyerek bir kozmosun boyutlarını edinir.”

Bir romanın anlattığı konu ile merkezinin birbirinden *Moby Dick’te* olduğu kadar ayrı olması, o romanın biçim ve düşünce olarak parlaklığının ve derinliğinin belirtisidir. *Moby Dick,* merkezinin varlığını sürekli hissettiğimiz ve aradığımız bu özel, ayrıksı, ender baş eserlerdendir. Büyük romanları merkezin ne olduğunu kendimize sürekli sorarak ve bu konuda sürekli fikir değiştirerek okuruz. Bunun bir nedeni, manzaranın ve kahramanların zenginliği ve çeşitliliği ise, diğer nedeni de, en büyük, en kontrollü ve planlı romancıların bile yazdıkları romanların “merkezi” hakkında fikirlerini ancak romanı yazarken oluşturmalarıdır.

Yaşadığı hayat ve hayal gücü, romancıya geniş bir “malzeme” sunar. Bu malzemeyi araştırmak, geliştirmek, onunla derinlemesine haşır neşir olmak için yazar romancı. Romancının hayat hakkında romanıyla ima edeceği derin görüş, yani “merkez” dediğim şey ise, romanın yazıldıkça genişleyen ayrıntıları, biçimi, kahramanları arasından çıkar. E.M. Forster’ın, roman

yazıldıkça, kahramanların olaylara hâkim oldukları ve romanı romancıya yazdırdıkları yolundaki fikrine, bu yaygın inanca karşı çıktım. Ama roman yazmanın esrarlı bir yanı olduğuna inanmak şart ise, o zaman merkezin romana hâkim olduğuna inanmak daha uygun olacaktır. Tıpkı merkezin nerede olduğunu tahmin etmeye çalışarak okuyan tecrübeli (düşünceli) okur gibi, tecrübeli romancı da romanın merkezinin yazıldıkça yavaş yavaş ortaya çıkacağını, bu merkezi belirlemenin, kesinleştirmenin, işinin en zor ve çekici yanı olacağını bilir.

Roman ilerledikçe ve yazdığı romanın merkezinin ne olduğunu kendisine sordukça, romancı yazdığı şeylerin niyet ettiğinden bambaşka anlamları olabileceğini de hissetmeye başlar. Pek çok değişik örneği olan bu duruma, Dostoyevski üzerinden bir örnekle bir bakalım.

Dostoyevski, Ağustos 1870 tarihinde, yani *Cinler'i* ilk düşünmeye ve yazmaya başlamasından bir yıl sonra, bir sara krizi geçirir ve sonrasında yeğeni Sofya İvanova'ya bir mektup yazar. "Birden romandaki sorunun ne olduğunu ve nerede hata yaptığımı gördüm," der Dostoyevski bu mektubunda. "Aynı anda, sanki kendi kendine ve bir ilhamla, bütün boyutlarıyla yeni bir plan çıktı karşıma. Her şeyi kökünden değiştirmeliydim. Bir an bile tereddüt etmedim. Yazdığım her şeyi bir kenara attım ve birinci sayfadan romana yeniden başladım. Bütün bir yılın emeği de silinip gitti."

Dostoyevski hakkında, gelmiş geçmiş yazar biyografilerinin en parlaklarından birini yazmış olan Joseph Frank, eserinin *Mucize Yıllar* adını verdiği dördüncü cildinde (çünkü 1865 ile 1871 arasındaki altı yılda, Dostoyevski Suç *ve Ceza'yı, Budala'yı* ve *Cinler'i,* ayrıca *Kumarbaz ı* ve *Ebedi Koca'yı* yazmıştır) okuyucusunu uyarır. Dostoyevski'nin her zamanki gibi abarttığını söyler bize. Evet, aslında Dostoyevski romanını tek boyutlu kartondan kahramanların hikâyesi olmaktan çıkarıp, gelmiş geçmiş en parlak siyasal romanlardan birine dönüştürecek değişikliği bu yeni plan sayesinde yapmıştır, ama bunun için son bir yılda yazdığı 240 sayfanın çok azını, ancak 40 sayfasını değiştirmiştir Romanın konusu, sayfalarının çoğu, pek çok şey aynı kalmıştır! Değişen şey, evet, yalnızca romanın merkezidir.

"Merkez" dediğim ve biz romancıların içgüdüyle hissettiğimiz bu yer öylesine önemlidir ki, onu hayalimizde değiştirmek bile, romanımızın her cümlesinin, her sayfasının değiştiği ve bambaşka bir anlama kavuştuğu duygusunu verir bize. Romanın merkezi; kaynağı belli olmayan, ama bir

ormanı, tek tek bütün ağaçları, çıkış yollarını, arkada bıraktığımız yolu ve gideceğimiz yeri ve dikenli çalılara en karanlık, anlaşılmaz köşeleri aydınlatan bir ışık gibidir. Onu hissettikçe yolumuza devam edebiliriz, karanlıktaysak bile yakında bu ışığı göreceğiz diye umutla ilerleriz. Bütün ormanı görünür kılan ve yolculuğa anlam veren şey; bu merkez, bu ışıktır. Roman yazmak ve okumak, hayattan, hayal gücümüzden gelen bütün malzemeyi, konuyu, hikâyeyi, kahramanları, hatta kişisel âlemimizi bu ışıkla, bu merkezle birleştirmektir. Bir romanın, bu ışığın değdiği, yani merkezin aydınlattığı her köşesi yeni bir anlama kavuştuğu gibi, ışığın geldiği yer de kafamızda sürekli değişir. Özyaşamöyküsel eseri *Merkezi Bulmak'a* yazdığı önsözde Naipaul, bir merkezi olmadığı için anlatısının nasıl bataklığa saplanıp kaldığını anlatır okura.

Ama bir romanda merkezin yerinin belirsizliği kötü bir şey değil, tam tersine, okur olarak aradığımız, istediğimiz bir niteliktir. Merkezin yeri çok belirgin, ışığı çok kuvvetliyse, romanın anlamı hemen çıkar ortaya, okuma zevki de bir tekrara dönüşür. Basmakalıp romanları, bilimkurgu romanlarını, dedektif romanlarını, tarihsel fantezileri, aşk romanlarını okurken, Borges'in *Moby* Dick'i okurken yaptığı gibi "Acaba asıl konu nedir, merkez nerededir?" gibi sorular sormayız kendimize. Bu romanların merkezi daha önce benzer romanlarda bulduğumuz yerdedir. Maceralar, çevreler ya da kişiler değişiktir yalnızca. Romanın, yapısı gereği ima etmesi gereken derin şey, tür romanında kitaptan kitaba hep aynı kalır. Bilimkurguda Stanislaw Lem, Philip K Dick, sürükleyici cinayet romanında Patricia Highsmith gibi birkaç şeytani ruhlu yaratıcı yazarın romanları dışında basmakalıp "tür romanları"nı okurken, merkezi aramanın gerilim ve merakını hiç hissetmeyiz. Belki de bu yüzden, bu romanların yazarları, hikâyelerine her iki sayfada bir, bir gerilim ve merak unsuru eklerler. Öte yandan bu basmakalıp romanlar okurken, hayatın anlamını ve hayat ile ilgili temel soruları sormanın varoluşsal gerilimiyle yorulmadığımız için kendimizi evimizdeymiş gibi rahat hissederiz. Hatta kendimizi, tıpkı her şeyin nerede olduğunu bildiğimiz kendi evimizde olduğu gibi güvende ve huzurlu hissetmek için okuruz bu basmakalıp tür romanlarını. Edebi romana, büyük romanlara, hayatı anlamlandıracak bir rehber gibi ihtiyaç duymamızın nedeni, kendimizi dünyada evde hissedememizdir. Yaşadığı âlemle ilişkisi zedelenmiş, (bu anlamda saflıktan düşünceliliğe geçmiş) modern insanın, kendini dünyada evde hissetmek için roman okuduğunu, romana ihtiyaç duyduğunu söylemek, Schiller gibi, bir ruh durumu ile edebi

biçim arasında ilişki kurmaktır. Ruhsal bir eksiklik yüzünden roman okuma ihtiyacını, tıpkı metafizik, felsefe ve din ihtiyacı gibi, ilk gençlik yıllarımda daha kuvvetle yaşadım. Yirmili yaşlarımdayken, neredeyse bir ölüm-kalım sorunuymuş gibi, telaşla merkezlerini arayarak okuduğum romanların çoğunu, bir daha hiç unutmadığıma inanırım. Bu romanlar aracılığıyla hem hayatın anlamı dediğim şeyi ya da dünyanın merkezini aradığım için hem de bu romanların yazarlarından, Tolstoy, Stendhal, Proust, Mann, Dostoyevski ve Woolfdan edindiğim bilgiyle kendimi inşa ettiğim, dünyaya bakışımı, ahlaki ilkelerimi oluşturduğum için…

Romanın merkezinin roman yazılıp ilerledikçe yavaş yavaş ortaya çıktığını çok iyi bildikleri için, bazı romancılar fazla plan yapmadan romanlarını yazmaya çalakalem girişirler. Neyin fazla neyin eksik, neyin kısa neyin uzun, hangi kahramanın yüzeysel hangisinin gereksiz olduğuna merkezi keşfettikçe, kesinleştirdikçe karar verecek, romanı yeniden yazarken ince ayrıntıları şekillendireceklerdir Başka bazı romancılar ise, romanın merkezine baştan karar verir ve bundan hiç taviz vermeden ilerlemeye çalışırlar. Bu İkincisini yapmak, bir romanı fazla planlamadan ve bir merkez gözetmeden yazmaktan -hele romanın başlarında- çok daha zordur. Tolstoy bölümleri, sayfaları değiştire değiştire, yeniden yaza yaza *Savaş ve Barış'a* çok büyük bir emek vermiştir. Ama asıl şaşırtıcı şey, romanın merkezinin, ana fikrinin dört yıl boyunca aynı kalmasıdır. Tolstoy, Savaş ve Barış'ın sonuna, tarihte bireyin rolünü tartışan öyle uzun bir makale eklemiştir ki, onun, biz okurların, romanın ruhunun, konusunun, amacının, merkezinin bu olduğuna inanmamızı istediğini anlarız hemen. Ama biz bugünün okurlar için Savaş ve Banş'ın merkezi, ana fikri (Tolstoy'un romanın sonunda tartıştığı gibi, "tarihin amacı" ya da "bireyin tarihteki rolü" değil), bu romanın kahramanlarının sıradan günlük hayat ayrıntılarına gösterdiği inanılmaz dikkat ve şefkat ile bütün hayatlar birbirine birleştiren berrak, açık, pırıl pırıl bakıştır. Okurun aklında kitap bitince, tarih ve anlamı değil, insan hayatının kırılganlığı, dünyanın genişliği, âlemdeki yerimiz üzerine düşünceler kalır. Üstelik romanı okurken, bir merkezin cümle cümle aydınlanışını bir zevk olarak yaşamışızdır. Bir romanın merkezi, yazarının niyet ettiği şey kadar, bizim metinden aldığımız zevklere de bağlıdır.

Bazan yazarın niyetine, bazan metnin ima ettiği şeye, bazan okurun zevkine, bazan da okunduğu zamana göre değişen bu merkezi tarif etmek, dünyanın merkezini, hayatın anlamını belirlemek gibi imkânsız ve boş bir

çaba gibi gözükebilir, ama şimdi bunu yapmaya çalışacağım. Romanın merkezi dediğim şey, bir romanın en sonunda bize hayat hakkında öğrettiği, hissettirdiği, ima ettiği, gösterdiği, yaşattığı o derin şeydir. (Tekrarlayayım: Romanlar, hayat hakkında gözlemler, öneriler, düşünceler ileri sürdükleri derecede ilginçtir.) Romancı, hayat hakkındaki bilgiyi ya da deneyimi romanın dışında kelimelerle basitleştirerek ifade edebilseydi, büyük ihtimal bunu yapar, bizim de romanı okumamıza gerek kalmazdı. Edebi bir romanda merkezin ne olduğunu kelimelerle kolay ifade edememek, bize edebi romanların, tıpkı hayat gibi, anlamı kolay bulunamayacak, başka bir şeye kolay indirgenemeyecek şeyler olduğunu hatırlatmalıdır. Ama bunu hatırlamak, tıpkı bu sorunun boşluğunu derinden derine çok iyi bilmesine rağmen, yaşadığı hayatın anlamının ne olduğunu kendine sormadan edemeyen modern, laik birey gibi, roman okurlarının ellerindeki romanın merkezinin ne olduğunu sormalarına, bu merkezin yeri üzerinden, aslında kendi hayatlarının ve dünyanın merkezini tartışmalarına engel değildir. Eğer merkezi aşikâr bir roman değil, edebi roman okuyorsak; temel dürtülerden biri, merkezin ne olduğunu ve bunun hayat hakkındaki görüşümüze ne kadar yakın olduğunu tartışma ihtiyacıdır.

Merkez, bazan Savaş ve Barış'ta olduğu gibi, hikâyelerin ayrıntılarının güzelliği ve berraklığıyla, büyük panoramanın kendisinde yatar; bazan da romanın tekniği ve biçimi ile, mesela Ulysses'de olduğu gibi çok yakından ilgilidir. Ulysses'de merkez, olay örgüsüne, hikâyeye, hatta konuya dayanmaz; insan zihninin işleyişini şiirsel bir şekilde saptama, bu sayede de hayatımızın şimdiye kadar hiç dikkat edilmemiş ayrıntılarını tasvir etme ve ortaya çıkarma zevkinden oluşur. Ama bir kere Joyce çapında bir yazar, romanının kalbine bir tekniği ve onun sonuçlarını yerleştirdikten sonra, aynı buluş hiçbir zaman okur için aynı gücü taşımaz. Sözgelimi Joyce'dan pek çok şey öğrenen Faulkner'ın en parlak romanları Ses ve *Öfke* ve *Döşeğimde Ölürken'in* en kuvvetli yanı, kahramanların zihinlerinin içini göstermek değildir artık; bu kahramanların iç monologlarının yan yana getirilişindeki düzendir, dünya ve hayat hakkında bize verilen yeni resimdir bizi etkileyen. Faulkner, anlatıcı sesle oynamayı, hikâyeyi zaman içinde ileri geri sıçrayarak anlatmayı Conrad'dan öğrenmişti. Virginia Woolfun Dalgalar'ını okurken yine aynı yan yana getirme -kompozisyon- tekniğinden etkileniriz. Ama Mrs. Dalloway'in hayat hakkında bize gösterdiği şey, küçük, sıradan düşüncelerimizle dramatik duyguların, pişmanlık ve gururumuzla çevremizdeki eşyaların dakika dakika, saniye saniye nasıl iç içe geçtiğini

görmektir. Ama bir hikâyeyi, bir kahramanın sınırlı bakış açısı çevresinde toparlamanın fanatik uygulayıcısı ilk Henry James'tir. "Bir hikâyeyi anlatmanın beş milyon yolu vardır ve bunların hepsi eğer esere bir merkez sağlıyorsa meşrudur," diye yazmıştır Henry James 25 Temmuz 1899'daki bir mektubunda.

Bütün bu etkiler zincirinden söz ederken, romanların hayat hakkında söyleyecekleri o derin ve özgün şeyi, biçimleri ve kullandıkları tekniklerle de ima ettiklerini hatırlatmak istiyorum. Çünkü bir hikâyeyi anlatmanın, bir romanı biçimlendirmenin her yeni yolu, hayata yeni bir pencereden bakmak anlamına da gelir.

Bütün romancılık hayatım boyunca, başka romancıların romanlarını bazan umutla, bazan umutsuzlukla, hatta telaşla, o anda aceleyle aradığım pencereyi bulmama yardım ederler diye de okudum. Kafamda dünyaya bakmak istediğim mükemmel bir pencerenin kendi icat ettiğim küçük kişisel bir tarihi olurdu hep.

İşte, merkez dediğim şeyi anlatmama yardım edecek böyle kişisel bir tarih: Az önce Faulkner'ın sözünü ettik. (John Updike, bir yerde, bütün Üçüncü Dünya yazarlarının neden Faulkner'dan bu kadar çok etkilendiklerini anlayamadığını yazmıştı.) Faulkner'ın *Wild Palms (Yaban Palmiyeleri)* adlı romanı aslında iki hikâyeden oluşur. Yazarın kendisi de bir röportajında, aslında birbirinden ayrı olan bu iki hikâyeyi bir içgüdüyle birleştirdiğini söylemiştir. Ama bu birleştirme, hikâyeleri derinden iç içe geçiren bir yeniden yazma değil, iki ayrı romanın bölümlerini iskambil kâğıtlar gibi, ama sırayla dizmekten ibarettir. Önce Henry ve Charlotte adlı iki sevgilinin zorluklarla geçen aşk hikâyesinden bir bölüm okuruz. Sonra *Old Man (İhtiyar Adam)* adlı bir başka romanın birinci bölümünü okuruz. Burada da sel felaketine karşı savaşan bir mahkûm anlatılır. Bu iki ayrı hikâye *Yaban Palmiyeleri* adlı roman boyunca birleşmez. Hatta yayıncılar bazan *İhtiyar Adam*'ı ayrı bir roman olarak yayımlamışlardır. Ama *Yaban Palmiyeleri* adlı romanın parçalar olduğu için, biz roman okurları onları birbirine kıyaslayarak, ortak noktalarını arayarak, evet, bir merkez arayarak okuruz. Hikâyelerden birini, mesela *İhtiyar Adam*'ı ayrı bir kitap olarak okurken, ona vereceğimiz anlam ile, onu *Yaban Palmiyeleri* adlı romanın parçası olarak okurken vereceğimiz anlamın birbirlerinden farklı olması, bize romanı roman yapan şeyin merkez olduğunu hatırlatmalıdır. *Binbir Gece Masalları* ile *Kayıp Zamanın İzinde* arasındaki fark, ikincisinin bir

merkezi olması, biz okurların bunu iyice bilmemiz ve tıpkı *Binbir Gece Masalları*'nda olduğu gibi, bazan ayrı romanlar olarak yayımlanan (mesela *Swann'ların Tarafı)* sayısız alt hikâyeciği, ayrıntıyı bu merkezi arayarak okumamızdır.

Roman tarihi ve edebi eleştiri, romanın bir biçim olarak gelişimini incelerken, kurmaca ve kurgusallık fikrinin, edebi karakter anlayışının, anlatıcı sesin ve anlatı-bilim dediğimiz bütün bir alana gösterdiği ilgiyi ve romanlarda zaman fikrinin ve temsil anlayışının gelişimine duyduğu heyecanı, "merkez" dediğim şeye göstermemiştir. Bunun bir nedeni, 19. yüzyıl romanında merkezin romanı ayakta tutan ve parçalar birleştiren bir kuvvet olarak belirgin bir şekilde ortaya çıkmaması, hikâyeleri birleştirecek gerçek veya hayali bir odak noktasına fazla ihtiyaç duyulmamasıdır. 19. yüzyıl romanında birleştirici şey, bazan veba gibi doğal bir felaket *(Nişanlılar*, Alessandro Manzoni), bazan bir savaş (Savaş *ve Barış*, Tolstoy), bazan da kitaba adını veren bir edebi kişilik olabilir. Rastlantılar ise çoğu zaman Eugene Sue ya da Victor Hugo'yu okurken hissedeceğimiz gibi şehrin sokaklarını, insan hayatlarını ya da romanın manzarasının parçalarını birleştirir. Benim romanın manzarası dediğim şeyin parçalarının birbirinden daha sert ve kesin bir şekilde ayrılmaya başlamasından, son yarım yüzyılda roman sanatındaki dağılma, parçalara ayırma ve aynı şekilde Faulkner tarzı kesip-yapıştırıp ekleyip birleştirme eğilimlerinden sonra, edebi eleştirinin "merkez" fikrine hâlâ yakınlık duymaması şaşırtıcıdır. Bu çekingenliğin bir başka nedeni, edebi metinlerin içindeki iç dış, görüntü öz, madde akıl, iyi kötü vs. gibi ikililere şüpheyle bakan yapı çözümcü eğilimler olmalı.

Yaban Palmiyeler'ini Borges İspanyolcaya çevirmiş, bu çeviri bir kuşak Latin Amerikan yazarını (Marquez, Vargas Llosa) etkilemiştir. *Yaban Palmiyelerinden* sonra roman okuma zevkini bir merkez arama çabasına dönüştüren, kısmen dadaist bu romanların en parlaklarını önce hatırlayalım: Vladimir Nabokov'un *Solgun Ateş'i* (1962), Julio Cortazar'ın *Seksek*'i (1963), Guillermo Cabrera Infante'nin *Kapanda Üç Kaplan*'ı (1967), Italo Calvino'nun *Görünmez Kentler*'i (1973) ve *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*'su (1979), V. S. Naipaul'un *In a Free State* 'i (Özgür Bir Ülke, 1971), Georges Perec'in *Yaşam Kullanma* Kılavuzu'su (1978), Mario Vargas Liosa'nın *Julia Teyze'si* (1977), Milan Kundera'nın *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'si (1984) ve Julian Barnes'ın 10-½ *Bölümde Dünya Tarihi'si* (1989)… Her biri yayımlanır yayımlanmaz büyük bir ilgiyle karşılanan ve

hemen pek çok dile çevrilen bu romanlar, benim kuşağımın dünya okurlarına ve geleceğin romancılarına Rabelais ve Sterne'den beri bildiğimiz şeyi, bir romana her şeyin girebileceğini hatırlattı: Listeler, melodramatik radyo oyunu senaryoları, tuhaf şiirler ve şiir yorumları, çeşit çeşit romanın birbirine karışmış bölümleri, tarih üzerine, bilim üzerine, hayat üzerine denemeler, felsefi yazılar, ansiklopedik bilgiler, sayısız alt hikâye ve akla gelebilecek her şey. Artık romanları gerçeklikle çatışan kahramanları anlamak, onların huy ve karakterlerinin olay örgüsüyle ne kadar uyum içinde olduğunu görmek için değil, doğrudan hayatın yapısı hakkında düşünmek için okuyorduk. Mihail Bakhtin'in çok sesli roman hakkında yazdıkları, Diderot ile birlikte hatırlanan 18. yüzyıl felsefi romanı, Rabelais ve Sterne'in yeniden keşfedilişi, 19. yüzyıl romanının manzarasında meydana gelen bu büyük değişime de meşruiyet veriyordu. Bu romanların her birini Borges'in *Moby Dick*'i okurken yaptığı gibi, bir merkez arayarak okurken, *Tristram Shandy* tarzı konu dışına çıkmanın asıl konu olduğunu da anladım.

Kara Kitap'ın bir kahramanının köşe yazarlığı için söylediği şeyin aslında roman yazmak için de geçerli olduğunu düşünüyordum: Benim için romancılık, önemli şeylerden önemsizmiş gibi ve önemsiz şeylerden önemliymiş gibi bahsetme sanatıdır. Bu ilkeye baştan sona başarıyla bağlı kalarak yazılmış bir romanın okuru, her cümlede, her paragrafta, neyin önemli neyin önemsiz olduğunu anlamak için merkezi bulmak, hayal etmek zorunda kalacaktır. Eğer Schiller'in dediği gibi saf değil "düşünceli" bir romancı isek, yani hikâye etme usûllerimizin fazlasıyla farkındaysak, okurun, yazdığımız romanın merkezini, onun biçimini düşünerek, gözünün önünde canlandırmaya çalışacağını da anlarız. Bana göre bir romancının yaratıcı, sanatçı olarak erişebileceği en yüksek nokta, romanının biçimini bir muamma olarak kurabilmesidir; çözümü romanın merkezini gösteren bir bilmece! Böyle bir romanı okurken, en saf okur bile, romanın anlamının, merkezinin, bu muammayı çözmekte yattığını anlar. Edebi romanda muamma, katilin kim olduğunu bulmak değil, konunun tam ne olduğunu kestirmektir. *Moby* Dick'i okurken Borges'in yaptığı gibi! .. Roman, bu ulaşılması güç edebi düzeye vardığında, romanın konusu değil, biçimi en büyük merak konusu olur. 1970'te yazdığı bir polemik yazısında, yani az önce andığım romanlarını kaleme aldığı yıllarda Calvino, bu durumun sonuçlarını öngörmüştü. "Bir Gösteri Olarak Roman" adlı gazete yazısında roman sanatında o günlerde neler olup bittiğini değerlendirirken, "Romanda

ya da öncü edebiyatta romanın yerini alan şeyde," diye yazmıştı Calvino, "ilk kural gerçek hikâyeye ya da bir dünyaya dayanmak değil, romanın ve dünyanın kuruluşunu, bu iş yapılırken adım adım izleyebilmektir." Bu, okurun, manzaranın içindeyken, tek tek ağaçlar yüzünden göremediği genel görüntüyü romanın biçimi olarak hayal etmesi, merkezi de ona uygun bir yerde araması demektir.

Romancının saf ruh halinden bütünüyle uzaklaşıp, Schiller'in kastettiği anlamıyla düşünceli olmasının en iyi örneği, kendi romanını okurun gözünden görmeye, okumaya çalışmasıdır. Bu ruh hali, kendi yaptığımız manzara resmine, Horatius'un dediği gibi, biraz geriye giderek, yaklaşıp uzaklaşarak tekrar tekrar bakmaya benzer. Ama resme bakan kişi de kendimiz değil, başkasıymış gibi yapmak gerekir: O zaman, "merkez" dediğimiz şeyin de, aslında kendi kurmacamız olduğunu hatırlarız. Roman yazmak, dünyada, hayatta bulamadığımız bir merkezi kurmak, onu manzaranın içine -seslendiğimiz okurla hayali bir satranç oynayarak- gizlemektir. Roman okumak da aynı işlemi tersinden yapmaktır. Arada okurla yazarın üzerinde anlaştığı tek şey, romanın metnidir; bir çeşit eğlenceli satranç tahtası! Her okur onu kafasında kendi dilediği gibi resimler ve merkezini dilediği yerde arar.

Yine de bu oyunun gelişigüzel bir oyun olmadığını biliriz. Annemizden babamızdan aldığımız terbiye, devletin verdiği eğitim, dinin, efsanelerin, törelerin öğrettikleri, gördüğümüz resimler ve okuduğumuz edebiyat, iyi ve kötü bütün romanlar ve çocuk dergilerinin "labirentin içinde tavşanın yuvasına giden yolu bulun" diyen bulmacaları bize hep bir "merkez" olduğunu, onu nerede ve nasıl aramamız gerektiğini öğretmiştir. Roman yazmak ve okumak, bütün bu eğitimle birlikte ve ona karşı yapılan bir şeydir.

Tek bir merkez olmadığını, edebi romanları okuya okuya, dünyayı birbirleriyle çatışan kahramanların gözünden göre göre öğrendim. Akılla maddenin, insanla manzaranın, mantıkla hayal gücünün birbirlerinden ayrıldığı Descartesçı dünya; romanın dünyası değil, her şeyi kontrol etmek isteyen bir gücün, bir otoritenin, mesela modern milli devletin tek merkezli dünyası olabilir. Roman okumak, bütün bir manzarayı mantıkla yargılamaktan çok, manzaranın her köşesini, her kişisini, her rengini hissetme işidir önce. Roman okurken, enerjimizi bütün metni yargılamaya, onu mantıkla kavramaya değil, önce onu hayalimizde ayrıntılı ve berrak bir

resim olarak canlandırmaya, o resmin içinde yer almaya, onun her köşesine algılarımızı açmaya veririz; bir merkez bulma umudu algılarımızı sonuna kadar açmaya, hayal gücümüzü iyimserlikle çalıştırmaya, böylece romanın içine hızla girmeye yarar.

Umuttan, iyimserlikten boşuna söz etmiyorum: Roman okumak, dünyanın bir merkezi olduğuna umutla, iyimserlikle inanma çabasıdır. Edebi romanlar, büyük romanlar *Anna Karenina, Kayıp Zamanın İzinde, Büyülü Dağ* ya da *Dalgalar,* onları okudukça, dünyanın bir merkezi ve anlamı olduğu umudunu ve yanılsamasını kuvvetle verdikleri, bu izlenimini sayfaları çevirdikçe sürdürebilme mutluluğunu yaşattıkları için, bizler için vazgeçilmezdir. *(Büyülü* Dağ'da hayat hakkındaki bu bilgi, bir dedektif romanındaki kayıp mücevher gibi büyük bir merak konusu olur.) Romanı bitirdikten sonra merkezin ne olduğuna karar verdiğimiz için değil, bu iyimserliği tekrar yaşamak için de bu romanları yeniden okumak isteriz. Bütün kahramanlarla, onların bakış açılarıyla tek tek özdeşleşme, onlara hak verme çabamız, kelimeleri resimlere çevirirken sarf ettiğimiz enerji, büyük bir romanı okurken kafamızda hızla, dikkatle gerçekleştirdiğimiz diğer pek çok işlem, bize romanın tek bir merkezi olmadığını hissettirmiştir. Ama bu bilgiyi benim şimdi şurada söyleyiverdiğim rahatlıkla ve kavramlarla değil, bir deneyim olarak, romanı okuma deneyimi olarak yaşayıp öğreniriz. Modern, laik birey için büyük romanları, edebi romanları okumak, dünyada bulunabilecek anlama yaklaşmaktır. Bunu hissettiğimiz andan itibaren yalnız dünyanın değil, kafamızın da tek bir merkezi olmadığını anlarız.

Kafamızda tek bir merkez olmaması ile roman okurken yaptığımız pek çok işlemden; birbirlerinden farklı tutumları, ahlaklar olan kahramanlar anlama çabamızdan; bir romanı okurken, aynı anda birbiriyle çelişen şeylere inanabilme, hatta o farklı görüşleri hiçbir huzursuzluğa kapılmadan, kendi görüşümüz gibi sahiplenebilme yeteneğimizden söz ediyorum. Merkezi belirsiz olan edebi romanları bir merkez arayarak okuya okuya, hem kafamızda aynı anda pek çok şeye inanabilme yeteneği olduğunu hem de aslında ne kafamızın ne de dünyanın bir merkezi olduğunu hissederiz. Buradaki ikilem; anlamak için bir merkeze ihtiyaç duymak ile bu merkezin gücüne, hâkim mantığına karşı çıkma isteğidir. Anlama İsteğimizde siyasal bir yan olduğu gibi, merkeze karşı çıkma içgüdümüz de siyasileşebilir. Bu ikilemlere ancak, açıklık ile muğlaklık; kontrol ile yorum özgürlüğü; kompozisyon ile parçalar arasında özel bir denge sağlayan edebi romanlar

gerçek bir karşılık verebilir. Agatha Christie'nin *Doğu Ekspresi'nde Cinayet*'i merkezi çok aşikâr olduğu için, James Joyce'un *Finnegans Wake'i (Finnegan'ın Uyanışı)* ise bir merkez, herhangi bir anlam bulabilme umudu benim gibi bir okur için neredeyse hiç olmadığı için böyle romanlardan değildir. Hangi romanların kime, ne zaman, nasıl, hangi kuvvetli konuyla sesleneceği ise zamanla değişir. Zamanla romanların merkezi de değişir.

Az önce Dostoyevski'nin *Cinler'i* yazarken, romanın içinden çıkan yeni bir "merkez" ile nasıl heyecanlandığından söz ettim. Bu duyguyu bütün romancılar bilirler: Kitabımızın en derin köşesi, anlamı, roman bitince metnin ima edeceği şey hakkında, romanımızı yazarken birden yeni bir fikre kapılırız. O zaman bundan önce yazdığımız şeyleri de, bu yeni merkezin ışığında bir kere daha gözden geçirir, değerlendiririz. Roman yazmak, benim için, yeni parçalar, sahneler, ayrıntılar ekleyip, yeni kahramanlar bulup, onlarla da özdeşleşip, onların seslerini çıkarıp ekleyerek, başka metinler, söylemler bularak ve pek çok şey atarak ve romana başlarken hayal etmediğim pek çok yeni şeyi ekleyerek bir merkezi ağır ağır yerine oturtma işidir. Sohbetlerinden birinde, Tolstoy'un, çok basit bir mesleki formül dile getirdiğini okumuştum. "Eğer bir romanda bir kahraman çok kötüyse ona biraz iyilik eklemeli," diyordu Tolstoy, "eğer fazla iyiyse biraz kötülük eklemeli." Ben de aynı saf eda ile benzer bir şey söylemek isterim: Yazdığım bir romanda merkezin çok aşikâr olduğunu görürsem onu biraz gizlerim, merkez çok gizliyse onu biraz ortaya çıkarmam gerekir, diye düşünürüm.

Çünkü bir romanda "merkez" dediğim şeyin gücü, en sonunda onun ne olduğunda değil, biz okurların onu aramamızdadır. Dengesi, ayrıntılar iyi ayarlanmış bir romanı okurken, merkezi ne tam buluruz ne de onu bulabilmekten umudu tam keseriz. Bir romanın merkezi, anlamı da okurdan okura değişir ve bunun ne olduğunu başkalarıyla tartışmak, hayata bakışımızı tartışmaktır. Bizi romanlara bu gerilimler bağlar, merakımızı en çok bu sorular ayakta tutar. Romanın manzarasında ilerledikçe, başka iyi edebi romanları okudukça, birbiriyle çelişen seslere, düşüncelere, ruh hallerine huzursuzluk duymadan inanarak, onlarla özdeşleşerek merkezi en çok hissedebileceğimizi anlarız. Bütün bu çaba, okuru kahramanlar ve yazar hakkında aceleyle verilmiş ahlaki yargılardan uzak tutar.

Romanların içine, en çok ahlaki yargılarımızı askıya alarak gireriz. Bu ifadeyi Coleridge'in ünlü "inançsızlığı iradeyle askıya alma" (willing suspension of disbelief) sözlerini hatırlatmak için kullandım. Coleridge bu sözleri fantastik edebiyatın nasıl mümkün olabildiğini açıklamak için bulmuştu. Coleridge'in 1817'de *Edebi Biyografiyi* yayımlamasından bu yana geçen iki yüz yılda, "merkez" dediğim şeyin kurulması ve kuvvetlenmesiyle, roman sanatı, şiiri ve diğer edebi biçimleri kenara iterek dünyada hâkim edebi biçim oldu. Romancılar bunu, iki yüz yıl boyunca, tuhaf olan ve derinde olan şeyi, merkezi, sıradan günlük hayat ayrıntılarında arayarak, onları yeniden düzenleyerek başardılar. Aynı yerde Coleridge, arkadaşı Wordsworth'un şiirde aynı doğaüstü etki için başka bir yol seçtiğini hatırlatır bize. "Sıradan şeylere yeniliğin çekiciliğini vermek ve doğaüstü bir şeye yakın bir duygu uyandırabilmek için aklı alışkanlıkların uyuşturucu yanından uzaklaştırıp, zekâmızı önümüzdeki âlemin hoşluğuna ve harikalığına yöneltmek için…" diye yazmıştı Wordsworth. Otuz beş yıllık romancılık hayatımda, bana bu sanatı öğreten en büyük romancıların, Tolstoy'un, Dostoyevski'nin, Proust'un ve Mann'ın da hep bunu yaptıklarını düşündüm.

Tolstoy'un romanının başında Anna'yı St. Petersburg treninde bir elinde bir roman, bir yanında da ruh halini yansıtan bir manzaraya bakan bir pencere arasında bırakmasını bir rastlantı olarak değil, roman sanatının temel ikilemlerine işaret eden bir şey olarak görüyorum. Acaba elinde nasıl bir roman olsaydı, Anna onu okuyabilecek, romanın manzarasını gözünün önünde canlandırabilecekti ve okumaya devam edebilecekti? Bunu hiç bilemeyiz. Ama Tolstoy'un yaşadığı, bildiği, araştırarak bizi içine sokmak istediği manzaraya girebilmek için Anna'nın elindeki kitaba değil, pencereden dışarı bakması gerekiyordu. Böylece biz okurların gözünün önünde bütün bir manzara Anna'nın bakışıyla canlanır. Bu bakış sayesinde romanın içine girebildiğimiz, kendimizi 1870'lerin Rusyası'nda bulduğumuz için Anna'ya teşekkür etmeliyiz. Çünkü Anna elindeki romanı okuyamadığı için biz okurlar *Anna Karenina* adlı bir romanı okuyabiliyoruz.

Sonsöz

Homi Bhabha, 2008 sonbaharında, Cambridge'den telefon edip Harvard Üniversitesi'nde ünlü Norton derslerini verip veremeyeceğimi nazikçe bana sorduktan on gün sonra, ayrıntıları konuşmak üzere New York'ta öğle yemeği yemek için buluştuğumuzda, bu kitabın fikri, bölüm bölüm olmasa da duygu ve niyet olarak aklımdaydı.

Duygu olarak: On yıldır hayalini kurduğum dört yıldır yazdığım *Masumiyet Müzesi* romanımı iki ay önce bitirip İstanbul'da istediğim gibi yayımlamıştım. Kitabın onca siyasi dertten sonra Türk okurlarınca karşılanışından çok memnundum. *Masumiyet* Müzesi'nin yalnızca ele aldığı ve hikâyesini anlattığı çevrenin benzerliği yüzünden değil, "geleneksel roman" ya da "19. yüzyıl romanı" dediğimiz biçimi kullanışı yüzünden de ilk romanın *Cevdet Bey ve Oğulları*'nın dünyasına bir geri dönüş olduğunu hissediyordum. Sanki otuz beş yıllık romancılık serüvenim birbirinden farklı, çeşit çeşit duraklara uğrayarak kocaman bir daire çizmiş; başladığım yere geri dönmüştüm.

Ama hepimizin bildiği gibi, geri döndüğümüz yer asla başladığımız yer değildir. Bu anlamda romancılığım bir daire değil, bir spiralin ilk halkasını çizmişti sanki. Yaptığım bu uzun edebi yolculuğun kafamda bir resmi de vardı ve bu konuda konuşmaya, uzun bir yolculuktan geri dönmüş ve bir yenisine coşkuyla hazırlanan biri gibi istekli ve hazırdım.

Niyet olarak: Ama roman yolculuğumu, uğradığım durakları, roman biçiminin ve sanatının bana öğrettiklerini, bana dayattıklarını ve bu sanatın sınırlarını ve onunla kavgamı ve ona olan bağlılığımı kuramsal bir düzeyde değil, kişisel bir macera olarak anlatmak istiyordum. Öte yandan derslerin kişisel hatıralar ya da kendi gelişimim üzerine değil, roman sanatı üzerine bir deneme, bir çeşit düşünme olmasını istedim. Roman konusunda bildiklerimden ve öğrendiğim en önemli şeylerden yapılmış bir bütündür bu kitap. Romanlar hakkında bana en önemli görünen şeyleri kısaca söyledim. Küçüklüğünden de anlaşılacağı gibi bu kitap bir roman tarihi değil elbette. Roman sanatını anlamak için ara ara onun tarihine baktım, ama asıl derdim romanın üzerimizdeki etkisi, daha özel olarak romancıların nasıl çalıştıkları ve buna çok yakın olarak nasıl yazıldıklarıdır. Roman okuru olarak tecrübem ile roman yazarı olarak tecrübem iç içe geçmiştir. İnsan romanı en

iyi, büyük romanları okuyarak ve tabii kendi de, o büyük romanlar gibi bir şey yazmaya çalışarak öğrenir. Nietzsche'nin "sanattan söz etmeden önce, insan bir sanat eseri yaratmaya çalışmalıdır" anlamındaki sözü bazan bana doğru gelir.

Bu kitap, kendi roman okuma ve daha çok da roman yazma deneyimim üzerine kurulmuştur. Tanıdığım, kimisi arkadaşım başka romancılara göre, kendimi roman ve edebiyat kuramıyla daha çok ilgilenen biri olarak görürüm. (Bu merakım, elli yaşından sonra Columbia Üniversitesi'nde ders vermeye başlayınca, bir işe de yaradı.) Ama bu kitap roman kuramlarıyla konuşarak, hesaplaşarak, onlarla tartışmalara girme isteğiyle değil, kendi kişisel deneyimimi ifade etme isteğiyle yazıldı.

Bakış açım, bugünkü roman anlayışıma çok yakın. Yirmi iki yaşımdayken bir gün birdenbire aileme, yakınlarıma ve tanıdıklara "Ressam olmayacağım, romancı olacağım!" deyip ciddiyetle ilk romanın *Cevdet Bey ve* Oğulları'nı yazmaya başladığımda, herkes, belki de beni bekleyen korkunç gelecekten (okuru sınırlı bir ülkede insanın romancılığa bütün hayatını vermesi!) korumak için uyarmıştı beni: "İnsan yirmi iki yaşında hayatı tanımaz Orhan, yaşın ilerlesin, hayatı, insanları, dünyayı tanı, o zaman yazarsın romanını!" (Tek bir roman yazmak istediğimi zannediyorlardı.) Bu sözlere hiddetle içerler, herkese şunu söylemek isterdim: Romanlar hayatı, insanları tanıdığımız için değil, başka romanları, roman kuramını tanıdığımız ve bu kitaplarla bu kitaplar gibi konuşmak istediğimiz için yazılır.

Şimdi otuz beş yıl sonra ise, iyi niyetli yakınlarımın görüşlerine yakın hissediyorum kendimi. Son on yıldır romanlarımı, hayatta gördüklerimi, hayatın, dünyanın, yaşadığım yerin nasıl bir şey olduğunu ifade edebilmek için yazıyorum. Bu kitapta da öncelik, roman kuramının, edebi kuramın dediklerinde değil, kendi deneyimimde oldu. Ama pek çok yerde kendi deneyimimi, başkalarının çok bilinen metinleri, gözlemleri üzerinden ve hatıra yazar gibi değil; söyleyeceklerime bir mantıkla biçim vererek ifade ettim.

Bakış açım romancılığımın en son vardığı aşamayla sınırlı değil elbette. Yalnızca son romanım *Masumiyet* Müzesi'ni yazarken roman sanatı hakkında ne düşündüğümü değil, her romanından edindiğim tecrübeyi, bilgiyi anlattım bu konuşmalarda.

1974'te yazmaya başladığım ilk romanın *Cevdet Bey ve Oğulları*, oldukça muhafazakâr bir şekilde, 19. yüzyıl romanını, *Buddenbrooklar*'ı ya da *Anna Karenina*'yı örnek almıştı kendine. Daha sonra heyecanla, modernist ve deneysel olmaya zorladım kendimi. İkinci romanım *Sessiz Ev*'de, Faulkner'dan Virginia Woolf'a, Fransızların yeni romanından yeni Latin Amerikan romanına etkiler vardır. (Herhangi bir yazardan etkilendiğini reddeden Nabokov'un aksine, bu etkileri abartarak konuşmanın özgürleştirici ve burada yapmak istediğim gibi öğretici olduğuna inanırım.) Eski deyişle "kendi sesimi", Borges ve Calvino gibi yazarlara kendimi iyice açarak buldum. İlk örnek, tarihî romanın *Beyaz Kale* 'dir. Elinizdeki kitapta, bütün bu yazarlardan, bu deneyimlerimin ışığında söz ettim. İlk romanın gibi bir hayli otobiyografik olan, ama asıl kendi sesimi bulduğum roman *Kara Kitap*'tır. O romanı yazarken bu kitaptaki "olay örgüsü" kuramımı sezmiş olmalıyım. Aynı şekilde, bu kitaptaki "gördüğünü kelimelere geçirmek ve kelimelerin anlattığını aklımızda resimleme" konusundaki dikkatlerimi *Benim Adım Kırmızı*'ya borçluyum. Ama ben hep okurun görsel hayal gücüne seslenen bir yazar oldum ve roman sanatının -Dostoyevski'nin sarsıcı karşı örneğine rağmen-görsellikle çalıştığına inandım. *Kar* roman ve siyaset, *Masumiyet Müzesi* de roman ve temsiliyet konularında düşünmeme yol açtı. Bu son romanımı yazarken, bütün bu tecrübelerimin iç içe geçtiğini de hissettim. Yeni bir romanı yazarken, bütün eski romanlarımızın deneyimi, o ciltlerin kalabalığı yardım eder bize, hatta destek olur. Ama ilk romanımızın ilk cümlesini yazarken hissettiğimiz gibi, roman yazarken hep yapayalnızızdır da.

2009 Ekimi'nde Homi Bhabha ile New York'ta buluşmaya giderken, aklımda bu konuşmalara örnek olacak iki kitap vardı. Birincisi E.M. Forster'in artık modasının geçmiş olduğunu düşündüğüm *Roman Sanatı* adlı kitabıydı. Üniversitelerin İngiliz Edebiyatı bölümlerinden dışlanarak, yazmanın ruhsal ve felsefi bir şey olarak değil, bir zanaat olarak ele alındığı yaratıcı yazarlık bölümlerine sürülmüş olan bu kitabı yeniden okuduktan sonra, eski itibarına kavuşmasını istedim. Diğer kitap ise, Macar eleştirmen-filozof György Lukacs'ın Marksist olmadan önce yazdığı *Roman Kuramı* adlı denemesidir. Bu kitap ayrıntılı bir roman kuramı olmaktan çok, insanoğlunun ruhsal olarak roman gibi bir aynaya -özel bir yapısı olan bir ayna- neden ihtiyaç duyduğunu anlamaya çalışan felsefi ve hatta antropolojik ve şaşırtıcı bir şekilde şiirsel bir denemedir. Romandan

bahsederken aslında bütün insanlıktan ve özellikle modern insandan derin bir şekilde bahsedebilen o kitap gibi bir kitap yazabilmeyi hep istedim.

Kendinden bahsederken yavaş yavaş bütün insanlıktan bahsedebileceğini derinlemesine sezen ilk büyük yazar Montaigne’dir elbette. 20. yüzyılın başında modern romanın görüş açısı tekniğinden başlayarak günümüze kadar geliştirdiği başka pek çok teknik buluş sayesinde, biz romancılar ilk işimizin kahramanlarımızla özdeşleşmek olduğunu artık anladık sanırım. Bu kitapta ben de Montaigne tarzı bir iyimserlikten güç aldım: Kendi romancılık deneyimimden, roman yazarken ve okurken aslında neler yaptığımdan içtenlikle söz edebilirsem, bütün romancılardan ve genel olarak roman sanatından söz edebileceğime inanma iyimserliği bu.

Ama tıpkı biz romancıların bize benzemeyen kahramanlarla özdeşleşebilme yeteneğimizin bir sınırı olması ya da otobiyografik kahramanlarımızın ancak bir noktaya kadar bütün insanlığı temsil edebilmesi gibi, benim denemeci yazar iyimserliğimin de bir sınırı olduğunu biliyorum. Forster ya da Lukacs roman sanatından bahsederken, görüşlerinin 20. yüzyıl başı Avrupa merkezli olduğunun altını çok fazla çizmezlerdi, çünkü yüz yıl önce roman sanatı, herkesin o zaman bildiği gibi, zaten bir Avrupa -ya da Batı- sanatıydı. Şimdi ise roman, bütün dünyanın sahiplendiği ve kullandığı bir edebi biçim. Son yüz elli yılda romanın girdiği her ülkede geleneksel edebi biçimleri kenara iterek nasıl hâkim biçim haline geldiği, bunun milli devletlerin hakimiyetlerinin kuruluşuyla koşutluğu bitip tükenmez bir konudur. Artık dünyanın her köşesinde, kendilerini edebiyat ile ifade etmeye çalışanların büyük çoğunluğu roman yazıyor. İki yıl önce Şanghay’daki çalışkan yayıncım, bana her yıl genç yazarlardan on binlerce roman müsveddesi geldiğini, okumaya yetişemediklerini anlatmıştı. Durumun bütün dünyada artık aynı olduğunu düşünüyorum. İster Batı’da, ister Batı dışında, edebiyat ile iletişim artık romanla kuruluyor. Belki de bu yüzden günümüz romancıları, hikâyelerinin ve kahramanlarının bütün insanlığı temsil etme yeteneğinin bir sınırı olduğunu seziyorlar.

Aynı şekilde bu konuşmalarda kendi romancılığımdan söz ederken, bütün romancılardan söz edebilmemin de bir sınırı olduğunun farkındayım. Okur bu kitabın, roman yazma ve kitap okuma geleneği zayıf olan bir ortamda, 1970’lerin Türkiyesi’nde, kendi kendini yetiştirmiş, el yordamıyla bulabildikleri ve babasının kütüphanesindeki kitapları okuyarak romancı

olmaya karar vermiş, yarı Batılı yarı Doğulu bir yazarın bakış açısından yazıldığını umarım unutmaz. Görmek, tasvir etmek, kelimeleri hayalimizde resimlere çevirmek konusundaki gözlemlerimin ise, benim resim aşkımla sınırlı olmadığını, roman sanatının en genel özelliğine işaret ettiğini düşünüyorum.

Kitaba adını veren Schiller'in makalesini yirmili yaşlarımda ilk okuduğumda "saf" bir yazar olabilmeyi kuvvetle istemiştim. O zamanlar, 1970'lerde, Türk romancılarının en sevilenleri, en güçlüleri, kırlarda köylerde geçen yarı siyasi yarı şiirsel romanlar yazıyorlardı. Hikâyeleri şehirde, İstanbul'da geçen saf bir yazar olabilmek o yıllarda bana gerçekleştirilmesi bir hayli zor bir "ideal" olarak görünmüştü. Harvard'da Sanders Tiyatrosu'ndaki konuşmalarımdan sonra sık sık sorulduğu için ("Orhan Bey, siz 'saf bir romancı mısınız, yoksa 'düşünceli' bir romancı mı?") benim için ideal durumun, bir romancının aynı zamanda hem "saf' hem de "düşünceli" bir ruha sahip olması olduğunu söyleyeyim.

Columbia Üniversitesi'nin Butler Kütüphanesi'nde "karakter" ya da "olay örgüsü kuramı" gibi konularda biraz araştırma yaptıktan sonra, kitabın büyük çoğunluğunu başka kaynaklardan ve kitaplardan uzakta, hatırladıklarıma güvenerek yazdım. 2009 Şubatı'nda Hindistan'da, Racastan'da uçak seferleri dünya ekonomik buhran yüzünden iptal edildiği için, Kiran Desai ile tuttuğumuz bir arabayla, Joisalmer ile Jodhpur arasındaki sar çölde ilerlerken, Schiller'in makalesini bir kere daha okuduğumu ve sıcakta elinizdeki bu kitabın hayalleriyle serap görür gibi coştuğumu hatırlıyorum. Bu konuşmalar Goa'da, Venedik Üniversitesi'nde Mayıs 2009'da ders verirken, Yunanistan'da, Spetses Adası'nın karşısındaki kiralık bir evde, New York'ta ve İstanbul'da yazdım ve Harvard Üniversitesi'nin Widener Kütüphanesi'yle, Stephen Greenblatt'ın Cambridge'deki kitaplarla dolu evinde bitirdim. Romanlarıma kıyasla bu kitabı -belki de konuşma havasını önde tuttuğum için- hiç zorlanmadan yazdım. Bu yüzden havaalanlarında, otellerde, kahvelerde (Flaubert'in Rouen'indeki Sartre ile de Beauvoir'ın 1930'larda buluştuklar Metropole Kahvesi'nde) defterimi çıkarıp, bir saatte hem konunun içine girebiliyor hem de birkaç paragrafı kolaylıkla, mutlulukla yazabiliyordum. Tek sorunum, her konuşmanın 45-50 dakika olması zorunluluğuydu. Roman yazarken, konuyu zenginleştiren yaratıcı fikirler ve vazgeçilmez ayrıntılar gelirse aklıma, en sonunda o bölümü uzatabilirim. Ama konuşmaların

zamanla kısıtlı olması, beni kendi kendimin acımasız eleştirmeni ve editörü yaptı.

Kitabın İngilizcesini okuyarak akıl veren Kiran Desai’ye, sayısız fikir ve önerisinden yararlandığım dünya edebiyatı âlimi ve dünyanın bütün kitaplarını okumuş olan David Damrosch’a ve sıcak misafirperverliğiyle Harvard Üniversitesi’nde bana kendimi evimde hissettiren Homi Bhabha’ya çok teşekkür ederim.

İstanbul, Mart 2010